3 0081 010 700 684

JOINT UNIVERSITY
LIBRARIES

NASHVILLE TENNESSEE

A Cooperative
Enterprise of

PEABODY COLLEGE
SCARRITT COLLEGE
VANDERBILT UNIVERSITY

[redacted]

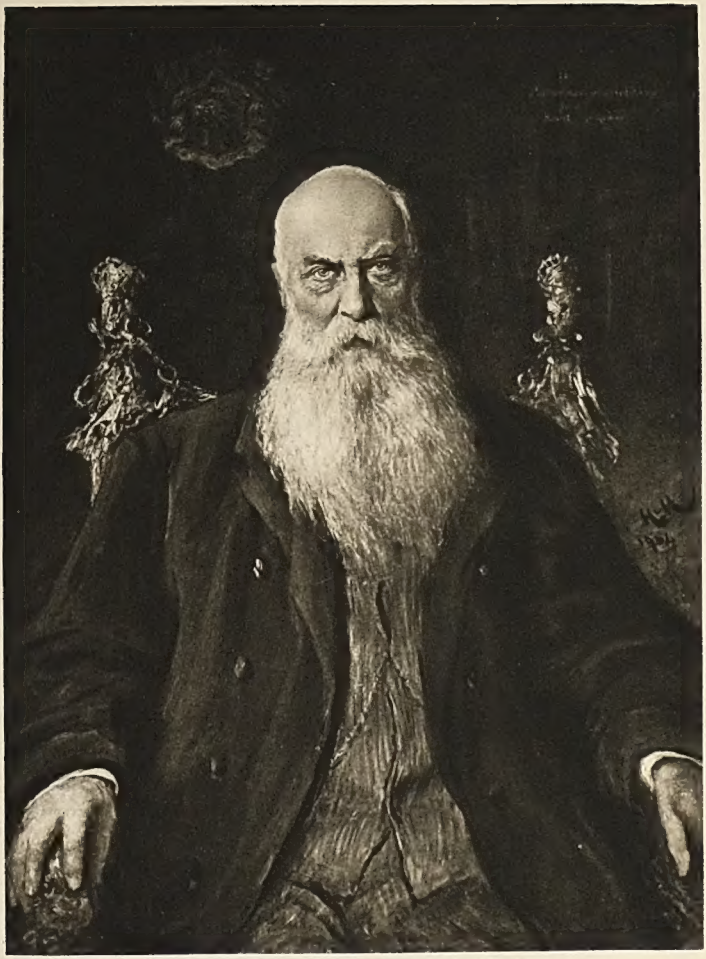
296909 v.51

PR
2889
.D4
v.51

296909

Date Due

Demco 293-5



Georg Herzog von Sachsen-Meiningen

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

ALOIS BRANDL UND **MAX FÖRSTER**

EINUNDFÜNFZIGSTER JAHRGANG

MIT ZWEI TAFELN

BERLIN
VERLAG VON GEORG REIMER
1915

Manuskripte und Büchersendungen bitten wir zu richten an Professor **Dr. Max Förster,** Leipzig, Sedanstrasse 4.

Der Vertreter des Jahrbuchs für Amerika ist Professor **Dr. George B. Churchill,** Amherst, Mass.; an ihn bitten wir amerikanische Sendungen zu richten.

Das Honorar für die Mitarbeiter des Jahrbuchs beträgt 50 M. für den Druckbogen.

Die Redaktion.

Bezug des Jahrbuchs: Jedem Mitglied der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft wird das Jahrbuch zugeschickt gegen Einsendung des Jahresbeitrages von 10 M. zuzüglich 35 Pf. Porto (fürs Ausland 95 Pf.) an die **Verlagsbuchhandlung Georg Reimer, Berlin W. 10, Genthiner Strasse 38.** Für Subskribenten und im Laden beträgt der Preis 12 M.

Mitgliedschaft: Um Mitglied zu werden genügt es, die Beitrittserklärung mit genauer Adresse an die Verlagsbuchhandlung Georg Reimer, Berlin W. 10, Genthiner Strasse 38, zu senden.

Zweck der 1864 gegründeten Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ist es, die Pflege Shakespeares in Deutschland durch alle Mittel wissenschaftlicher und künstlerischer Assoziation zu fördern (Satzungen § 1).

JOINT UNIVERSITY LIBRARIES NASHVILLE TENN.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Printed in Germany

PR
2889
.D4
v.51

296909

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Jahresbericht des Präsidenten V

Geleitwort.

Deutschland und Shakespeare. Von Gerhart Hauptmann . . . VII

Aufsätze.

Grillparzers Verhältnis zu Shakespeare. Von Edgar Gross 1
Zur Geschichte der ersten Aufführung von Schlegel's Hamlet-Übersetzung auf dem Kgl. Nationaltheater zu Berlin. Von Ella Horn 34
Shakespeare und die modernen Bühnenprobleme. Von Paul Marx 53
Inszenierungen auf mittlerer Linie. Von Adolf Winds 71
Antonius und Kleopatra auf der deutschen Bühne. Von Eugen Kilian 82
Shakespeare in Japan. Von Erwin Walter 98
Thomas Elyot's «Verteidigung guter Frauen» (1545) und die Frauenfrage in England bis Shakespeare. Anhang: Thomas Elyot's «Schutzmittel gegen den Tod» (1545). Von Alois Brandl . . 111
Betrachtungen über den «Kaufmann von Venedig». Von Wilhelm Creizenach 171

Kleinere Mitteilungen.

The Humorous Duke of «As You Like It» (Winifred Smith) . . 183
Die Hautfarbe Othellos (Wilhelm Creizenach) 186
Kunstausdrücke der englischen Theatersprache im Zeitalter Shakespeares (Wilhelm Creizenach) 189
Shakespeare-Anspielungen (Georg Steffen) 191

Nekrologe.

Herzog Georg von Meiningen (Alfred Klaar) 193
Rudolph Genée (Albert Ludwig) 205

Theaterschau.

Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke im Jahre 1914. Von Paul Fischberg 214

Zeitschriftenschau.

Von Carl Grabau: I. Das englische Drama vor Shakespeare (Zu den Mysterienspielen. Ältere Spiele und Theateraufführungen. William Baldwin. Ralph Roister Doister. «The History of Portio and Demorantes». Robert Greene. Christopher Marlowe) 218
II. Nichtdramatische Literatur zur Zeit Elisabeths (Edmund Spenser) 221

UTD - 9-20-51

Seite

III. Die Dramen Shakespeares («Heinrich IV.» «Der Kaufmann von Venedig». «Wie es Euch gefällt». «Was Ihr wollt». «Hamlet». «Othello». «Cymbeline». «Der Sturm») . . . 222
IV. Die Gedichte Shakespeares (Die Sonette) 225
V. Leben, Persönlichkeit und Kunst Shakespeares (Neue Urkunden. Zu Shakespeares Porträts. Shakespeare und Robert Southwell. Zur Lebensanschauung Shakespeares. Zur Shakespeare-Ästhetik) 226
VI. Shakespeares Zeitgenossen (Politik und Theater zur Zeit Jakobs I. Pseudo-Shakespeare'sche Dramen. Ben Jonson. Thomas Heywood. Beaumont und Fletcher. Henry Glapthorne. William Heminge) 230
VII. Die elisabethanische Bühne 233
VIII. Nachwirken Shakespeares (Wielands Shakespeare-Übersetzung. Bernard Shaw und Shakespeare. Shakespeare-Jubiläen. Der Krieg) 234

Bücherschau.

Anniversary Papers by Colleagues and Pupils of G. L. Kittredge (A. Brandl) 245
Borinski, Die antike Kunst in Poetik und Kunsttheorie (A. Brandl) 248
Deutsches Bühnen-Jahrbuch, 26. Jahrgang (A. Brandl) 250
Ungarisches Shakespeare-Archiv, 6. Jahrgang (A. Weber) 251
Neue Shakespeare-Ausgaben: Coriolanus; Merchant of Venice ed. J. Geldner; As You Like It ed. H. Wright; Lear ed. Remus; Tempel-Klassiker: Othello u. Lear (Förster) 253
Zu Shakespeares Sprache: Shakespeares Uttal av Zachrisson; Schriftbild und Lautwert in Butler's English Grammar von Eichler; V. Schulz, Persönliches Geschlecht unpersönlicher Substantiva bei Spenser (Förster) 254
Dempewolf, Shakespeares angebliche Modelle (Förster) 259
Kliem, Sentimentale Freundschaft in der Shakespeare-Epoche (Förster) 260
Masson, Shakespeare Personally (Creizenach) 262
Fischer, Quellen zu «König Lear» (Creizenach) 263
Reismann, Noch eine Hamlet-Erklärung (Creizenach) 264
Albrecht, Neue Untersuchungen zu Shakespeares «Maß für Maß» (Creizenach) . . . 264
Hoyer, Eine historisch-genetische Analyse der Begriffe *nature* und *fortune* bei Shakespeare (Creizenach) 268
Peers, Elizabethan Drama and its Mad Folk (Creizenach) 268
Spaar, Prolog und Epilog im mittelalterlichen Drama (Creizenach) 270
Struve, Das Traummotiv im englischen Drama des XVII. Jahrhunderts (Creizenach) 270
Blass, Die Entwicklung der Figur des gedungenen Mörders im älteren englischen Drama bis Shakespeare (Creizenach) 270
Meyse, Beteuerungen und Verwünschungen bei Marlowe, Kyd, Lyly, Greene und Peele (Creizenach) 271
Müller, Studien zu Samuel Daniels Tragödie «Cleopatra» (Creizenach) 271
Seemann, Sir John Davies (Creizenach) 272
Numeratzky, Michel Draytons Belesenheit und literarische Kritik (Creizenach) . . . 273
Waterhouse, The Literary Relations of England and Germany (Creizenach) 273
Wittsack, Karl Leberecht Immermann der Dramaturg (Stahl) 274

Zuwachs der Bibliothek. Von P. von Bojanowski (†) 278
Namen- und Sachverzeichnis. Von H. Märkel 282

Bilder.

Herzog Georg von Meiningen. Nach einem Ölgemälde von Hubert von Herkomer Titelbild.
Sir Thomas und Lady Elyot. Nach Handzeichnungen von H. Holbein d. J. 111

Jahresbericht für 1914/15

erstattet in der Generalversammlung am 23. April 1915
vom Präsidenten.

Wir erledigen die Geschäfte. Was unsere Klassiker für die Einbürgerung Shakespeare'scher Stücke getan haben, muß dauern; Shakespeare gehört zu unserer geistigen Rüstung; die Seele unseres Volkes darf um all das, was er uns seit zwei Jahrhunderten geworden ist, nicht verarmen. Aber unser ganzes Empfinden, Hoffen und Wünschen gehört zurzeit dem vielgeprüften, herrlichen Vaterlande.

Aus dem Vermögen der Gesellschaft ist ein beträchtlicher Teil für Kriegsanleihe gezeichnet worden. Den verfügbaren Teil des Jahreseinkommens hat der Vorstand zur Unterstützung geistiger Arbeiter und Arbeiterinnen verwendet, die durch den Krieg in Not geraten sind. Der Vorstand bittet die Generalversammlung, die Verwendung der Gelder zu genehmigen.

Die Zahl der beitragenden Mitglieder, die am 1. April des Vorjahres 680 betrug, war am 1. April dieses Jahres auf 673 gesunken.

Daß im Erscheinen des Jahrbuches keine Pause eintritt, ist nicht zum mindesten das Verdienst unseres Ehrenmitgliedes Prof. Creizenach, der sich der Redaktion zu jeglicher Hilfe zur Verfügung stellte. Herr Gerhart Hauptmann hat uns zu diesem Kriegsband einen programmatischen Beitrag gespendet; ich darf ihm wohl im Namen der Generalversammlung dafür den herzlichsten Dank aussprechen.

Eine Reihe Vorstandsmitglieder steht bei der Fahne; auch aus diesem Grunde sind wir außerstande, heute mehr als die laufenden Geschäfte zu erledigen. Das Verhältnis zu einzelnen auswärtigen Mitgliedern kann erst in späterer Zeit geregelt werden, weil es gegenwärtig an authentischem Material zur Beurteilung der Frage fehlt. Die nächste Generalversammlung halten wir, wenn kein Widerspruch sich meldet, wieder in Weimar. Im übrigen rufe ich mit Heinrich V.:

O Gott der Schlachten, stähle unsre Krieger!

Im weiteren Verlaufe der Generalversammlung wurde dem Schatzmeister mit vielem Danke die Entlastung erteilt, die satzungsgemäß ausscheidenden Vorstandsmitglieder Geh. Rat v. Oechelhäuser-Dessau und Prof. Fischer-Innsbruck wiedergewählt, anstelle des Geh. Rats v. Bojanowski Exz. v. Vignau mit dem Vorsitz des Geschäftsführenden Ausschusses betraut und als Ort der nächsten Generalversammlung wieder Weimar bestimmt.

Der Bibliotheksbericht ergab, daß die Zahl der Werke um 73 gewachsen ist; darunter sind 41 Geschenke. Ausgeliehen wurden 289 Bände in 48 Sendungen.

Auf alle festlichen Veranstaltungen war verzichtet worden.

Die Mitglieder, die erschienen waren, vereinten sich zu einem einfachen Mittagessen. Unter ihnen befanden sich Exz. Jackson von der Amerikanischen Botschaft in Berlin und Hofrat Creizenach aus Dresden. Begrüßungen liefen ein von unserem Ehrenmitglied Exz. v. Berzeviczy in Budapest, von mehreren Vorstandsmitgliedern, von Prof. Hans Hecht, z. Zt. Oberleutnant und Batterieführer beim 63. Feld-Art.-Reg., und von stud. phil. Karl Nebel, z. Zt. Kriegsfreiwilliger im Res.-Feld-Art.-Reg. 144.

Im Brief von Prof. Hecht heißt es:

Bedeutsamer als je erscheint mir die diesjährige Sitzung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, jetzt, da wir erfahren haben, daß Deutschland keinen erbitterteren Gegner hat als die Nachkommen unseres Dichters, da wir fühlen, daß in diesem Kriege unsere Heere nur einen Feind wahrhaft hassen: die Engländer. Und trotzdem feiern Sie Shakespeare, feiern ihn mit Recht, und auch in unserer Mitte ist keiner, der in der Leidenschaftlichkeit der Stunde daran dächte, seinen Ruhm verkleinern oder seiner Liebe zu ihm Abbruch tun zu wollen.

Mehr noch: mir scheint, daß Shakespeare in dieser Zeit der verblendetsten und schmachvollsten Auslandspolitik, die England je getrieben hat, in höherem und höchstem Sinne der Unsere geworden ist. Wir erfassen ihn in der Größe seines Künstlertums, in der Reinheit seiner Empfindungen und in seinem hundertmal geäußerten Widerwillen gegen jede Form der Heuchelei und der Lüge. Und glauben, daß wir Deutsche echtere Erben seines Geistes sind als seine Landsleute, die ihre Stammesgenossen um materiellen Gewinnes willen verraten haben und nicht einmal mehr über den Mut des Eingeständnisses der wahren Ursachen ihres Handelns verfügen. Von ihnen ist Shakespeare mit allem menschlich Hohen, das wir um seinen Namen schlingen, zu trennen; mit dem Lichte, das uns leuchtet, dagegen aufs Innigste zu verbinden. Er war ihnen wenig mehr als Dekoration und Schatzkammer deklamatorischer Möglichkeiten; uns bleibt er und seine Kunst ewige Verkündung menschlicher und künstlerischer Größe.

Somit grüße ich die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft bei ihrer weihevollen Sitzung im Jahre des Sieges des deutschen Geistes.

Deutschland und Shakespeare.

Von

Gerhart Hauptmann.

I.

Die deutsche Shakespeare-Gesellschaft gibt mir die ehrende Anregung, das Wort zu ergreifen, in einer Zeit und zu einer Frage, die den Kern ihrer Existenz zu bedrohen scheinen.

Die Zeit ist die des deutsch-englischen Krieges. Die Frage lautet: ist der Kultus des Dichters, den eine englische Mutter geboren hat, in Deutschland fortan noch erlaubt?

Nun also: Ja! Er ist erlaubt. Und nicht nur erlaubt: er ist geboten!

Die gleiche Antwort hat sich selbst die organisierte Shakespeare-Gesellschaft sicherlich längst erteilt und um sie her, einem menschlichen Schutzwall gleich, stehen die Scharen der unorganisierten Shakespeare-Gesellschaft, ein Volk, das im selben Sinne antwortet.

II.

So sehr der Krieg auch immer seinem gefährlichen Wesen nach geneigt sein mag, über die ihm angewiesene Norm hinauszugreifen, besteht diese Norm. Die völkerrechtliche Beschränkung des Krieges erfährt zwar Verletzungen, aber sie wird dadurch nicht aufgehoben.

Darum verwirft man das Franktireurwesen. Hier greift zur Waffe jemand, dem als einem ewig Friedlichen, mitten im Krieg der Frieden im Prinzip gewährleistet wurde. Er hat sich so außerhalb allen Rechtes gestellt und geht jeden Schutzes verlustig.

Selbst wenn fünfzehn Millionen Menschen eines Volkes die Waffen ergriffen hätten, würden, etwa in Deutschland, fünfundvierzig Millionen friedlich geblieben sein. Es ist ihre Pflicht, die Werke des Friedens weiter zu leisten. Die Kraft des Krieges verhält sich doch immer nur zur Friedenskraft einer Nation, wie die Flamme zu Docht und Öl. Wie groß aber ist in diesem Sinne die Friedenspartei, wenn wir alle kriegführenden Nationen in Betracht ziehen?

Den zerstörenden und vernichtenden Tendenzen des Krieges sollen, so will es die völkerrechtliche Norm, die schaffenden und erhaltenden des Friedens nicht geopfert werden. Also, heißt es, säe der Landmann seine Saat, das Weib gebäre und nähre Kinder, Handel und Wandel gehe außerhalb der Schlachtfelder seinen Gang.

Selbstverständlich wird nun alle geleistete Arbeit schließlich dem ethischen Zweck des Krieges zu Diensten stehen: aber es würde diesen Zweck vernichten, würde ein Verbrechen an Nation und Menschheit sein, wollte man den Bauer dazu mißbrauchen, etwa die Ernten des feindlichen Volkes zu verbrennen, wollte man die Mutter zum Morde der feindlichen Kinder anstiften und ähnliches mehr.

Auch im Kriege also verbleibt ein ewiger Friedens- und Kulturbestand. Wer vermöchte die schrecklichen Folgen zu schildern, wenn man auch ihn grundsätzlich dem Kriege auslieferte.

In diesem Bereiche liegt nun auch ein ideeller Allgemeinbesitz, ein Schatz der Menschheit, in den die Völker aller Zeiten und Breiten ihr Höchstes gelegt haben: nicht Kronen, Szepter, Juwelen und Gold, wohl aber die Gesänge Homers, die Bücher der Bibel, die Werke Dantes, Shakespeares und Goethes, die Partituren Bachs und Beethovens und, Gottseidank, unzählige andere unvergängliche Werke der Wissenschaft, der bildenden Kunst und Literatur.

Kein Deutscher von Einsicht wird wider sie Krieg führen.

Ich weiß, das Gesagte findet bei uns keinen ernstlichen Widerspruch. Wir sind und waren nie eine Kaspar-Hauser-Nation. Warum sollten wir jetzt jene großen Eigenschaften aufgeben, die uns befähigt haben, alles sogenannte Fremde zu genießen, was aufgespeichert im geistigen Schatzhaus der Menschheit ruht. Ein Unterliegen in diesem Kriege — es kann nicht eintreten! — müßte Deutschland physisch einengen: um so wichtiger wäre es dann, den allgemeinen einen Gott, die gemeinsame Luft, das gemeinsame Himmelslicht nicht auszuschließen. Ein Sieg, der Deutschlands physische Grenzen weiten, der dem Deutschen ein unübersehbares Feld des Wirkens eröffnen müßte, fordert erst recht den erweiterten geistigen Horizont. Nein, wir wollen nichts wissen von Schrumpfungen unserer Geistigkeit. Niemals kann das deutsche Gehirn in einen so primitiven Zustand zurücksinken, daß in seinem Bewußtsein Lehre und Leben seiner größten Männer, eines Lessing, Wieland, Herder, Goethe, Kant, vergessen oder verachtet ist.

Das Stärkste im Nationalen ist auch immer das Stärkste im Allgemeinmenschlichen. Gesunde Wurzeln, im nationalen Boden ver-

klammert, tragen immer die allgemein genießbare Frucht. Es gibt für ein starkes und edles Volk nur immer die eine höchste und letzte Pflicht, durch Leistungen für die gesamte Menschheit seiner Stärke würdig zu sein. Um aber auf diesem Felde sowohl geben, als auch empfangen zu können, bedarf es unter den einzelnen, wie zwischen den Völkern ungehinderter, geistiger Kommunikation. Kann man ein Land nicht luftdicht abschließen, weil man darin alles Leben ersticken würde (auch wenn es praktisch ausführbar wäre), um so weniger kann man es geistig abschließen: läßt sich die Luft von den Grenzen nicht ausschließen, als ein physisches Lebenselement, um wieviel weniger das feinere, geistige. Ist dieses doch an sich grenzenlos und deckt sich nur mit dem unendlichen Raum. Eine solche Zweieinigkeit: was sind ihr Grenzpfähle!

III.

Man erschrickt, wenn man in diesem Zusammenhang plötzlich wieder Shakespeares gedenkt. Goethe sagt: «Man kann über Shakespeare gar nicht reden, es ist alles unzulänglich.» — Wer sind wir, daß wir uns herausnehmen dürfen, ihn anzugreifen, oder ihn zu verteidigen?

Jedenfalls hat das Wunder des Shakespeare-Werks die Eigenschaft, daß es von jedem nach Maßgabe seiner eigenen Kräfte mehr oder weniger tief genossen wird. Es bietet sich allen, schenkt sich jedem, ob er tief oder flach, roh oder zart, Analphabet oder Mensch von Bildung ist. Aber nur ganz wenige ahnen seine esoterischen Tiefen.

«Die Handlungen des Universums zu messen, reichen des Menschen Fähigkeiten nicht hin, und in das Weltall Vernunft bringen zu wollen, ist bei seinem kleinen Standpunkte ein sehr vergebliches Bestreben. Die Vernunft des Menschen und die Vernunft der Gottheit sind zwei sehr verschiedene Dinge».

Solche Worte Goethes an Eckermann enthalten jene Wahrheit, die dem Schaffen der größten dramatischen Ingenien, insonderheit aller Tragiker, zum Grunde liegt: es macht die einmalige Erscheinung eines bestimmten Tragikers aus, wie er sich zu dieser Wahrheit verhält, und wie sie sich im Ganzen seines Werkes offenbart.

Denn diese Wahrheit wird vom Gemüt des Dichters nicht etwa gleichgültig, sondern mit immer erneuten Schmerzen hingenommen, ein Verhältnis, darin Wurzel und Wesen seiner Tragik zu suchen ist,

Dieselbe Tragik sieht der Dichter auf seine Mitmenschen, auf die Menschheit, ausgedehnt. Und weil Liebe, nach der Begründung des großen deutschen Philosophen, Mitleid ist, und der Dichter die Menschheit im Tiefsten liebt, so muß er mit ihr auch im Tiefsten mitleiden: er muß es doppelt, weil er unter dem Zwange des Sehers die grausame Wahrheit der menschlichen Blindheit aufzudecken gezwungen ist.

Aber die Vernunft des Menschen, die trotz ihrer Beschränkung ein Geschenk der Gottheit ist, ist im Handel und Wandel der Menschheit selbst nicht das Herrschende, vielmehr wird sie durch beschämende Fehlschläge ihrer Versuche, sich durchzusetzen, durch Blindheit der Triebe und Leidenschaften, durch das Walten von Irrtum und Zufall, mehr als eingeschränkt.

Die Schöpfung Shakespeares enthüllt das Urdrama, das mit Leben und Tod, Liebe und Haß, Blut und Tränen, Honig und Galle gesättigt ist, worin Wahn und Sinn einen Wahnsinn ausmachen, vor dem höherer Sinn ins Entsagen flüchtet: einen Wahnsinn, mit dessen verschiedenen Formen sich die Menschheit zersetzt, zerreißt und zerfleischt.

Der Tragiker hat diese Welt nicht etwa unbesehen, wie Mönch oder Nonne, als unvernünftig weggeworfen. Er hat sie zuerst im Tiefsten bejaht und nur dadurch ward er befähigt, sie ebenso zu verneinen. In jedem einzelnen seiner Dramen wird Bejahung und Verneinung sogar unlöslich verbunden sein.

Der Fall des Lear ist ein Einzelfall, aber er kann von dem in Bejahung und Negation gleich grausamen Blick des Sehers einen Begriff geben.

Der gute Vater Lear verfolgt die gute Tochter Cordelia. Der gute Vater Gloster verfolgt Edgar, den guten Sohn. Gute Tochter und guter Sohn, auf den Kehrichthaufen geworfen, werden die Stützen ihrer Verfolger. Grausamste Bestien unter Menschen, Lears übrige Töchter, werden von ihm als Muster der Tugend erkannt. Für Wohltat spannen sie ihn auf die Folter. Der alte Gloster ist, sehend, blind. Er hat seine beiden Augen, ohne zu sehen. So stürzt er ins Verderben: als er sein Augenlicht verloren hat, gelingt es ihm nicht, auf dem Felsen bei Dover. Dort floh er den Abgrund, sehend, und fiel hinein, hier suchte er ihn, blind, und kann ihn nicht finden. Die Starken sind es, die dem Fatum nicht ins Antlitz sehen und — unterliegen: sie werden vom Wahn durch unsägliches Leiden zum Wahnwitz geführt. Das wird aus den Herrschenden, das wird aus

den Weisen, indes der Narr von Beruf den Wahnsinn nur spielt. So ist der Schwache, der dem unentrinnbaren Schicksal ins Auge sieht, nun gerade zum Starken und Weisen geworden.

Die Tragik liegt nicht etwa nur in dem Falle Lear. Sie liegt in der ganzen Formel des blinden, vernunftlosen Lebens.

Über dem Theater zu Athen ist das Haupt der Medusa am Felsen der Akropolis angebracht: wer es ansieht, verfällt dem Wahnsinn, außer er habe die Weihen des großen Tragikers. Aber auch sein Beruf ist ein Leiden und bleibt ein Sichwehren wider das Tragische. Seine Kunst ist in diesem Betracht ein Ringen mit Gott.

So wird, begreiflicherweise, von den meisten der Menschen die Tragödie abgelehnt oder nur in abgeschwächter Form geduldet und aufgefaßt. Ja, man hat immer und jede Tragödie in einem berechtigten Selbsterhaltungsquietismus um ihr Stärkstes gebracht und also die Medusa verschleiert. Aber trotzdem Goethe sagt: «Was ist denn überall tragisch wirksam, als das Unerträgliche?» — und wenn auch die großen Tragiker im Flusse ihrer Gestaltungen ein Gemisch von Kampf, Wut, Haß, Verrat, Hohn, Schadenfreude, Blindheit, Dummheit, Niedertracht, Erotik, Eisen und Blut zeigen, hinter dem sie selbst mit einem Narrenszepter zu sehen sind, so bleiben sie doch die Verwalter eines Urmysteriums, und diese «kundigen Thebaner» des Lebens wirken aus der vielleicht tiefsten und erhabensten Form der Frömmigkeit.

IV.

Der Heros ist tot und schon dadurch allein den Kämpfen einzelner, wie der Parteien und Nationen entrückt. Lebte er aber, mit dem ihm eigenen Wissen, der ihm eigenen Schmerzenserfahrung, es würde ihm von keiner Partei und von keiner Nation etwas zu geben oder zu nehmen sein. Er hat seinen Timon von Athen und mehr, seinen Coriolan, geschrieben.

Im Erhabenen unbeugsam, nicht weiter zu erniedrigen in der Erniedrigung, ist Shakespeare Timon, ist Coriolan, er ist Macbeth, Othello, Lear, er ist Falstaff, ist Bardolf und alles andere, vor allem aber hat er seine arme und so unendlich reiche Seele in einer Verkleidung, der des Narren, ins Bild gestellt.

Moissi spielte den Narren in «Was Ihr wollt». Ich vergesse das Antlitz des zum Tode traurigen Spaßmachers nicht, wenn er im letzten Akt vor die Rampe tritt, um seine schwermutsvolle Moral herunter zu leiern. Ich wurde an Golgatha erinnert. In einem Augenblick ward meine Seele durch die Schlachtfelder, Schlafzimmer und

Schreckenskammern der Königsdramen, mit Hamlet über die Terrasse von Helsingfors bis zum Schädel Yoriks, an den Leichen Opheliens, Desdemonas, König Duncans und, ach, wie vieler anderer vorübergeführt: — «Hop heisa, bei Regen und Wind!»

Das war mehr, als des Narren, das war Shakespeares Geist. Es war sein Antlitz, einem gemarterten und gekreuzigten Gotte ähnlich.

«Wär' mir's nicht untersagt,
das Innre meines Kerkers zu enthüllen,
so höb' ich eine Kunde an . . .»

V.

Es gibt kein Volk, auch das englische nicht, das sich ein Anrecht, wie das deutsche auf Shakespeare erworben hätte. Shakespeares Gestalten sind ein Teil unserer Welt, seine Seele ist eins mit unserer geworden: und wenn er in England geboren und begraben ist, so ist Deutschland das Land, wo er wahrhaft lebt.

Grillparzers Verhältnis zu Shakespeare.

Von

Dr. Edgar Gross.

Inhalt.

I. Grillparzers Stellung zu Dichtkunst und Ästhetik. Die «absolute» Poesie. Seine Bekanntschaft mit Shakespeare. — II. Ablehnung der gesamten Shakespeare-Forschung. — III. Shakespeare im Urteile Grillparzers. — IV. Shakespeares Einfluß auf Grillparzers Jugendwerke. — V. Die Meisterwerke im Lichte der Stellung zu Shakespeare. Das Verhältnis ihrer dichterischen Individualitäten.

I.

Wie Franz Grillparzers dichterisches Schaffen ein ewiges Ringen nach vollkommenster Anschaulichkeit, Gestaltenfülle und strenger Individualisierung darstellt, wie er mit anderen Worten die Kunst, «das Poetische im Leben zu fühlen und diese Poesie andere fühlen zu lassen» sucht, so wird er in seinen kritischen Aufzeichnungen auch nicht müde, auf den grundlegenden Unterschied von Poesie und Theorie, von Kunst und Wissenschaft hinzuweisen. «Die Wissenschaft hat es mit Begriffen zu tun, die Poesie mit Bildern», erklärt er (W. XV, 183)[1]) und erläutert das an anderer Stelle dahin, daß die Wissenschaft die Dinge mittels der Vernunft in Begriffe zerlegt und wieder zu solchen zusammensetze, während in der Poesie die Empfindung den Gegenstand als Ganzes aufnehme (W. XV, 184). Das «Wo faß dich ich unendliche Natur» wird für ihn zur ästhetischen Lebensfrage, indem er die Kunst geradezu mit der «Lebendigkeit der Natur» in Parallele setzt (W. XV, 153). Was, wie diese, allein durch das Dasein zum Glauben an seine Existenzgültigkeit

[1]) Ich zitiere nach der sechzehnbändigen Grillparzerausgabe von Moritz Necker (Leipzig).

zwingt, ist im eigentlichen Sinne poetisch, was auch nur die geringsten Gründe zur Rechtfertigung braucht, gehört ins Gebiet der Reflexion. Aber nicht nur, daß beide Bereiche getrennt sind, es ist auch unstatthaft, eins auf das andere anzuwenden, also ein Widerspruch in sich, über Poesie logisch zu reflektieren.

Infolge dieser Anschauung lehnte Grillparzer letzten Endes jede Ästhetik ab, weil sie die «bewußtlose» Poesie durch Vernunftgründe zerstöre. Welchem Grundirrtum er dabei verfiel, ist klar. Er verkannte, daß die Wissenschaft als Erklärung auf die Kunst angewendet, ganz andere Aufgaben hat, als diese selbst, und griff jene mit Waffen an, die an ihr abprallen mußten. Abhängig von Stimmungen, wie er war, und in seinen Urteilen oft dadurch beeinflußt, hat Grillparzer gelegentlich auch einmal selbst das Unberechtigte seines Standpunktes unbewußt anerkannt: «Wenn die Ästhetik auch keine Rechenkunst des Schönen ist, so ist sie doch die Probe der Rechnung» (W. XV, 124).

Aber praktisch — und das ist hier entscheidend — hat Grillparzer ja niemals die letzte Konsequenz der befehdeten Ästhetik gegenüber gezogen, wie mir scheint, aus zwei Gründen. Einmal war er, ein Sohn des Zeitalters der spekulativen Philosophie, selbst mit einem viel zu klaren und scharfen Verstande begabt, um sich über künstlerische Fragen nicht Rechenschaft zu geben und an allen ästhetischen Problemen vorbeigehen zu können. Andererseits — und darin liegt der unbewußte Zwiespalt seiner Natur — fühlte er sich bei seinen umfangreichen Betrachtungen über Dichter und Dichtkunst gar nicht als reflektierenden Theoretiker, sondern meinte, eine Art Reproduktion der vorher erwähnten künstlerischen «Lebendigkeit» vorzunehmen, und dachte keinen Augenblick daran, diese Erörterungen zum Selbstzweck werden zu lassen. Man muß Grillparzer also, bei aller Ähnlichkeit ihres inneren Schicksals, weit abrücken von anderen Dichtertheoretikern, wie Tieck oder Otto Ludwig; selbst Hebbel steht er in dieser Beziehung fern, obwohl auch dieser als Theoretiker manchmal gleich ihm den Blick ganz auf die praktische dichterische Ausübung gerichtet hält. Man muß ihn um so mehr von diesen unterscheiden, wenn man ihn zeitweilig sich gegen jeden fremden Einfluß geradezu aufbäumen sieht, als könnte dieser seine ohnehin unregelmäßig fließende Produktion unterdrücken. Grillparzer, dessen muß man sich bewußt bleiben, spricht immer als Poet. Und so darf man ohne Übertreibung sagen, daß seine Untersuchungen auch erst das richtige Licht, die volle Lebens-

wärme gewinnen, wenn man sie im weiteren Sinne als Kommentare zu seinem dichterischen Lebenswerk auffaßt, womit ihr hoher selbständiger Wert natürlich nicht bestritten werden soll. Um wieviel subjektiver er dadurch einerseits in seinen Urteilen ist, welcher große Reiz andererseits in diesem Allerpersönlichsten liegt, weiß, wer nur einmal mit Grillparzer in Berührung getreten ist.

Auf dieser unabänderlichen Auffassung beruht nun seine gesamte literarisch-kritische Stellung. Wenn sich seine Studien auf die deutsche, englische, spanische, französische, italienische, griechische und lateinische Literatur erstreckten, so leitete ihn keine Lessing'sche Freude an kritischer Zergliederung und kritischem Aufbau an sich, — er wollte feststellen, worin die verschiedensten Dichter verschiedener Zeiten letzten Grundes übereinstimmten, um unbeirrt von allen Moderichtungen, die in Deutschland nach seinen eigenen Worten alle zehn Jahre wechseln, zu der «Poesie an sich» zu gelangen. «Ich war nie .... ein blinder Anbeter Goethes, so wenig als irgendeines anderen einzelnen Dichters. Da wo sie alle zusammentrafen, schien mir die Poesie zu liegen; die einzelnen Abweichungen gaben ihnen teils den Reiz der Individualität, teils waren sie nicht frei von dem allgemeinen Los der Menschheit: zu irren nämlich» (W. XII, 106).

Nach diesem Maßstabe der «absoluten» Poesie wählte Grillparzer naturgemäß auch seine besonderen literarischen Lieblinge aus, die bei der Unerbittlichkeit seines Standpunktes an Zahl gering, dafür aber um so treuere Begleiter seines Lebens sein mußten. Einer dieser Auserwählten, ein Vertreter reinster Poesie, war Shakespeare. Mit tiefer Verehrung sah der Wiener Dichter vom ersten Augenblick ihrer geistigen Bekanntschaft zu ihm auf, und seine mannigfaltigen Bemerkungen über den großen Briten sind sowohl das Ergebnis jahrzehntelanger Beschäftigung mit ihm, in der er trotzdem nicht wie Otto Ludwig seine geistige Selbständigkeit aufgab, wie auch der vollendete Ausdruck seiner eigenen scharfblickenden und feinfühligen Dichternatur, für die das Verständnis der Nachwelt heutzutage durch hervorragende Untersuchungen erfreulicherweise mehr und mehr erschlossen ist.

Das literarische Österreich zu Grillparzers Jugendzeit hatte von Shakespeare noch keine tiefere Kenntnis. Als der halberwachsene Franz unter dem Drange einer unersättlichen Lesewut die Bibliothek seines Vaters durchstöberte, fand er dort nur «Hamlet» und «Lear» in der Bühnenbearbeitung Schröders vor, der beide Rollen

während seines Aufenthaltes in Wien gespielt hatte. Aber damals vermochten diese Stücke noch nicht die Phantasie des jungen Gymnasiasten zu fesseln, der an den Räuber- und Ritterdramen des Leopoldstädter Theaters mehr Geschmack fand und nach seinem eigenen Geständnis Gozzis «Raben» in deutscher Übersetzung Goethes, Schillers und Shakespeares Dramen bei weitem vorzog. Erst dem vortrefflichen Josef Schreyvogel gebührt das Verdienst, den Lesern seines «Sonntagsblattes», zu denen auch der junge Dichter gehörte, die Augen für die Poesie Shakespeares, neben der Goethes und der Spanier, geöffnet zu haben. Und hatte Grillparzer sich mit erwachendem literarischem Bewußtsein Schiller in die Arme geworfen, auf seine Dramatik als die schlechthin infallible Kunst geschworen und vornehmlich unter dem Einfluß des «Don Carlos» die langatmige «Blanka von Kastilien» abgefaßt, so sah er jetzt in Schreyvogels ebenso kritischer, wie warmherziger Verkündigung auf einmal das Bild wahrer Poesie als der Darstellung des wirklichen Lebens aufgehen. Da ihn die sich immer entschiedener vollziehende Entwicklung seiner oben gekennzeichneten Natur mehr und mehr von Schiller entfernen mußte, so war es verständlich, daß er schnell zu Schreyvogels Scharen überschwenkte und sich seinen Musterdichtern anschloß, bei denen seine unklare Sehnsucht nach Anschaulichkeit und individueller Charakterisierung Erfüllung fand. Fortan wich Shakespeare nicht mehr von seiner Seite.

In der Bibliothek des Grafen Seilern, auf dessen Schloß er 1812 Hauslehrer wurde, fiel ihm zum erstenmale ein englischer Shakespeare (in Theobalds Ausgabe) in die Hände, doch mußte er, schmerzlich berührt durch die Mangelhaftigkeit seiner englischen Kenntnisse, zunächst an deren Vervollkommnung gehen, um den Briten überhaupt verstehen und mit Genuß lesen zu können.

Als Bibliothekspraktikant in Wien (1813) fand er dann Muße genug, sich neben klassischen, italienischen und spanischen Studien auch mit Schlegels Shakespeare-Übersetzungen zu beschäftigen. Und wenige Jahre später, als ihm aus den Einnahmen der «Ahnfrau» 400 Silbergulden in die Tasche flossen, war es nach Abzug von Schulden und anderen Verpflichtungen das erste, daß er sich Heynes Ilias und die Braunschweiger Ausgabe von Shakespeare kaufte.

In der folgenden Periode höchstgespannter eigener Schaffenstätigkeit, wo mehrere Meisterdramen ausgeführt oder entworfen wurden, kam über Grillparzer jene schon angedeutete Furcht, die zu eingehende Beschäftigung mit Shakespeare könnte den Quell

seiner dichterischen Kraft ersticken, und in banger Scheu wich er vor dem «Riesen» zurück: «Er tyrannisiert meinen Geist; und ich will frei bleiben», so notiert er im Tagebuch. «Ich danke Gott, daß er da ist, und daß mir das Glück ward, ihn zu lesen und wieder zu lesen und aufzunehmen in mich. Nun aber geht mein Streben dahin, ihn zu vergessen. Die Alten stärken mich, die Spanier regen mich zur Produktion an; aber die ersteren stehen zu ferne, die letzteren sind zu rein menschlich mit ihren Fehlern mitten unter den größten Schönheiten, mit ihrer häufig nur gar zu weit getriebenen Manier, als daß sie den echten Quell des wahren Dichters: die Natur, die eigene Anschauungsart, das Individuelle der Auffassung, irgend im Gemüte beeinträchtigen sollten. Der Riese Shakespeare aber setzt sich selbst an die Stelle der Natur, deren herrliches Organ er war, und wer sich ihm ergibt, dem wird jede Frage, an sie gestellt, ewig nur er beantworten. Nichts mehr von Shakespeare!» (W. XVI, 51f.).

Das war natürlich nur eine jener explosiven Stimmungen, von denen Grillparzer leicht hingerissen wurde. Bald trieb ihn die tiefinnere Verehrung doch wieder zu dem Briten zurück. 1830 beschäftigte er sich mit Boswells Ausgabe und der Vorrede von Johnson, und auch sonst wanderte sein Blick immer wieder und wieder zu Shakespeare zurück. Seite auf Seite füllte sich mit lose hingeworfenen Betrachtungen und Notizen über den englischen Dichter, wenn diese an Umfang auch weit hinter den Lope-Studien zurückstehen.

Wir vermögen nicht anzugeben, welche Stücke Shakespeares Grillparzer auf dem Theater gesehen hat und welche Wirkung gerade die Darstellung auf ihn ausübte; doch muß er einer Anzahl von Shakespeare-Aufführungen an Wiener Bühnen beigewohnt haben, bis er sich in der bekannten unglücklichen Verstimmung dem Theater fast ganz fern hielt. Als ihn die große Reise des Jahres 1836 nach London führte, besuchte er mehrfach die berühmten Häuser Drury-lane und Covent Garden, wo er den «Julius Cæsar», «Macbeth», «Romeo und Julia» und «Richard III.» sah. Aber zu einem ungestörten Genuß der Aufführungen konnte er nicht kommen. Die ungewohnte englische Sitte, daß das Volk sich nach den ersten Akten für den halben Preis lärmend ins Theater drängen konnte, fand der sensible Besucher nicht weniger erträglich, als ihn gewisse künstlerische Geschmacklosigkeiten verstimmten. Beispielsweise wurden die Hexen im «Macbeth» durch ganze Chöre von männlichen und weiblichen Personen dargestellt, oder man führte «Richard III.» ungeniert hinter einer mannshohen eisernen Verschränkung auf, weil danach ein

Stück folgte, in dem Pferde auf die Bühne kamen und dieser Schutz erforderlich war. Doch auch die gepriesenen schauspielerischen Kräfte entsprachen nicht ganz Grillparzers Erwartungen. Sheridan Knowles' Brutus befriedigte ihn gar nicht, wogegen Kemble den Antonius nach Cæsars Tode und in der Leichenrede vorzüglich spielte, sonst ihm aber zu farblos erschien. Macready war lobenswert als Cassius, jedoch in anderen Rollen polterte und übertrieb er zu sehr. Miß Ellen Trees Julia fand seine restlose Zustimmung.

Bemerkenswert ist endlich noch, daß Grillparzer auch zwei berühmte Shakespeare-Vorleser zu hören Gelegenheit hatte. Er besuchte Ludwig Tieck in Dresden und wohnte einem seiner weltbekannten Vorleseabende bei. Der Romantiker las, das erkannte er unbedingt an, vortrefflich, ermüdete aber dadurch, daß er zwischen den Akten keine Absätze machte und die Personen weder mit Namen noch mit Wechsel der Stimme bezeichnete. Welche Wirkung Karl von Holteis Wiener Rezitation des «Julius Cæsar» im Januar 1841 auf den Dichter ausübte, ist nicht bekannt.

Die äußeren Berührungen Grillparzers mit Shakespeare sind durch diesen Abriß, soweit sie feststellbar sind, erschöpft. Nur blieb der englische Dichter auch später, als der unglückliche Hypochonder sich ganz von der Welt zurückgezogen hatte, der Vertraute seiner Einsamkeit. «Homer und Shakespeare stehen vor mir auf meinem Pulte, und ich kann jeden Augenblick sie mir vergegenwärtigen, nicht bloß die Nachricht von ihnen, sie selbst, als ob ich mit ihnen zugleich lebte» (W. XIV, 12), so schreibt noch der Siebzigjährige aus der abgeschlossenen Welt seines Studierzimmers!

II.

Aus Grillparzers Geringschätzung der Ästhetik erklärt sich die ablehnende Stellung, die er der gesamten Shakespeare-Kritik gegenüber einnimmt. Er macht den Satz: «Eine Maschinerie, an die man nicht glaubt, ist schon darum schlecht, denn sie ist poetisch unwahr, wäre sie auch metaphysisch unwiderleglich» (W. XVI, 51) zu seinem kritischen Dogma und zieht darauf gestützt gegen alle Kommentatoren zu Felde, die den «verständlichsten aller Dichter» unverständlich gemacht haben, weil sie glaubten, ihn demonstrieren zu können, während er doch nur miterlebt werden dürfe. «Demonstrieren kann man überhaupt keinen Natur- und daher auch keinen

vollkommenen natürlichen Kunstgegenstand. Aber denselben Hamlet, den Goethe sich fruchtlose Mühe gegeben hat, zu deduzieren, versteht der Schneider in der vierten Galerie, das heißt, er findet es natürlich, daß die Menschen sich so und nicht anders benehmen, und faßt das Ganze in eine erhöhte Empfindung auf. Eine Dichtung miterleben heißt aber sie verstehen» (W. XII, 111). Das berühmte Körnchen Wahrheit liegt auch in diesen Worten Grillparzers, wenn man sie im ganzen auch als einen Ausdruck seiner extremen «reflexionslosen» poetischen Auffassung zu begreifen hat.

Noch heftiger und einseitig schroffer geht Grillparzer gegen Gervinus mit Herabsetzungen vor, denen man nur ungern, widerstrebend folgt. Er verwirft dessen logisch-abstrakte Literaturbetrachtung (W. XIV, 38) und rechnet ihn zu den «nicht'gen Unterweisern» (W. II, 20), «Halbwissern» (W. XII, 170), «blödsichtigen Kunstphilosophen» (W. XIV, 127) und vergleicht ihn in einem Epigramm boshaft mit Polonius (W. I, 138), obwohl er an anderer Stelle ausdrücklich die «Rechtlichkeit» seiner Gesinnung hervorhebt (W. XIV, 73).

Nicht besser ergeht es den romantischen Shakespeare-Verehrern. Ähnlich wie die Schätzung der mittelhochdeutschen Dichter ihnen nur zur Selbstverherrlichung diene, indem sie sich dem «Kindergestammel» überlegen fühlten, so sei es ihnen nur darum zu tun, den Dichter im Reflex ihrer Kommentare zu sehen (W. II, 223). Ganz unleidlich dünkt Grillparzer das Bestreben, den unveränderten Shakespeare und die Form der altenglischen Bühne wiederherzustellen. «Wir — als Deutsche ohnehin ohne Geschmack — werden durch die Wut, den Shakespeare, Calderon und nun gar die griechischen Tragiker unverändert auf die Bühne zu bringen, ganz verwirrt und kommen zu keinem richtigen, festen Urteil»[1]). Darum ergießt sich auch über L. Tieck, die «Motte in Shakespeares Pelze», die ganze Schale seines Spottes. Ihm gefalle an Shakespeare nur das, was er in ihn hineindeute und dichte (W. XV, 144), und nur «wenn er Shakespeare als eine Brille aufgesetzt hat, sieht er die herrlichsten Dinge», mit anderen Worten, jener sei die Pappe, auf die Tieck seine eigenen, umkippenden Papiermännchen aufklebe (W. XIV, 83). Ihn und den Shakespeare-Kommentator Franz Horn, den er später in Berlin besuchte, beabsichtigte der junge Dichter in

[1]) Grillparzers Ansichten über Literatur, Bühne und Leben. Aus Unterredungen mit A. Foglar, Wien 1872, S. 24.

einer Fragment gebliebenen Literaturkomödie als die beiden Lämmer zu verspotten, die sich um den beschnittenen Schafbock Shakespeare drängen (W. XI, 132). In einer boshaften Anzeige «aus dem nächstjährigen Meßkatalog» kündigt er einen zweiten Teil zum «gestiefelten Kater» an, «wo statt Ifflands Shakespeare die Titelrolle spielen, und den Platz des Hofrats Böttiger im Parterre Herr Hofrat Tieck einnehmen wird», und macht sich lustig über Tiecks dramaturgische Einzeluntersuchungen durch eine Abhandlung «für denkende Schauspieler», «ob der Geist im «Hamlet» in einem geblümten oder gestreiften Schlafrock darzustellen sei» (XI, 161). Noch andere Stellen von gleich schonungsloser, leider so ungerechter Verspottung ließen sich anführen, doch klingen sie alle in den einen Grundton aus, der in dem Epigramm «Shakespeare an seinen Ausleger» (W. II, 154) angeschlagen wird:

Wie alles sich dir zur Absicht eint!
Du scheinst in meiner Brust zu lesen.
So hätt' ich allerdings gemeint,
Wenn ich erst Ludwig Tieck gewesen.

III.

Wie soll sich der Dichter oder Kritiker nun eigentlich nach Grillparzers Meinung zu Shakespeare stellen[1])? Die Antwort, die er auf diese Frage erteilt, ist weit erfreulicher, als die eigenwillige Aburteilung der gesamten Shakespeare-Kritik.

An dem vielgeschmähten L. Tieck, dessen bedeutende Talente er nicht in Abrede stellte, sah er, welche Gefahr aus der schrankenlosen Vertiefung in Shakespeare dem Kritiker erwachsen konnte. Mir scheint, daß eine derartige, wohl mehr unbewußte Empfindung psychologisch mit zu der Abneigung Grillparzers gegen Tieck beigetragen hat. Denn wie er selbst mit geradezu ängstlicher Besorgnis seine volle geistige Selbständigkeit zu bewahren suchte und aus demselben Grunde einmal den ganzen Shakespeare abschwören wollte, so wird ihm die Beobachtung, daß eine große Individualität sich mehr und mehr an den «Riesen» verlor, zur Pein gewesen sein.

Weil sie diese Gefahr erkannten, glaubten gerade Naturen von stärkster persönlicher Eigenart vor einer zu großen Hingebung an

[1]) Die wesentlichsten Stellen aus Grillparzers Werken darüber druckte W. Bolin im XVIII. Bande des Shakespeare-Jahrbuchs ab.

den Briten sich hüten und andere warnen zu sollen. Man braucht nicht nur an Lessings berühmte Worte aus dem 73. Stück der «Hamburgischen Dramaturgie» zu denken, dem Genie soll Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler die camera obscura ist: er sehe fleißg hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf eine Fläche projektiert; aber er borge nichts daraus. Auch Hebbel bekannte sich beispielsweise in Theorie und Praxis zu diesem Standpunkt, während einer, der ihn nicht zu vertreten wußte, Otto Ludwig, sich als Dichter ja wirklich in dem großen Vorbild verlor. Daß Grillparzer, der, wenn auch in anderem Sinne als Lessing und Hebbel, eine der persönlichsten Naturen war, ebenfalls davor warnt, Shakespeare je zum Muster zu nehmen, ist also nur zu begreiflich. Im einzelnen rät er ausdrücklich davon ab, die Verbindung von Tragischem und Komischem nachmachen zu wollen, ja selbst eine Nachahmung der Vermischung von Vers und Prosa habe große Bedenken (Foglar S. 10).

Man wird hier vielleicht auf Grillparzers Verhältnis zu Lope de Vega hinweisen und daran erinnern, daß er dem Spanier gegenüber nicht das richtige Maß der Zurückhaltung zu bewahren wußte. Dagegen ließe sich aber erweisen, daß einerseits Lope, wie Grillparzer schon selbst betont, nicht die erdrückende Wucht eines Shakespeare hat und andererseits Grillparzer sich erst dann in jenem zu verlieren begann, als seine eigene Produktion versiegte, nicht aber umgekehrt, daß der Einfluß Lopes Ursache des Versiegens war.

Die «Warnung» Grillparzers vor dem großen Dichter als Wiederholung einer tiefen Wahrheit erscheint um so bedeutsamer angesichts der ins Maßlose gehenden Shakespeare-Literatur seiner Zeit, gegen die auch Hebbel eine sehr energische Zurückweisung für geboten hielt[1]).

Obwohl Lessing Shakespeare gegenüber eine besonnene Zurückhaltung gefordert hatte, stellte er ihn für Grillparzers Empfinden doch noch zu sehr in den Vordergrund, wofür allerdings die historischen Verhältnisse verantwortlich zu machen seien. Er wünscht einmal, «Lessing hätte Calderon und Lope de Vega gekannt, er hätte vielleicht gefunden, daß ein Mittelweg zwischen beiden dem deutschen Geiste näher stehe als der gar zu riesenhafte Shakespeare» (W. XIII, 100). Shakespeare und Lope de Vega stellt Grillparzer überhaupt

[1]) Vgl. hierzu und zu dem vorigen: Hebbel, sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe besorgt von R. M. Werner. W. XII, 16, 30, 143.

gern nebeneinander. Beide schon in äußere Beziehung zu bringen, war ein Lieblingsgedanke von ihm. Zu Emil Kuh sprach er die Vermutung aus, Shakespeare müsse Lope gekannt haben, weil zu seiner Zeit die spanische Sprache am Hofe und in den vornehmen Kreisen Englands «im Schwunge» war[1]), und an anderer Stelle verdichtet sich ihm diese Annahme durch gewisse Ähnlichkeiten etwa zwischen Shakespeares «Twelfth Night» und Lope de Vegas «La hermosura aborrecida» oder, auf eine Bekanntschaft mit den Spaniern überhaupt deutend, zwischen der «Comedy of Errors» und Lope de Ruedas «La comedia de los engaños» (W. XIII, 106, XIV 217, Foglar S. 24). Daß diese Ähnlichkeiten, wie neuere Forschungen ergeben haben, auf Gemeinsamkeit der Quellen zurückzuführen ist, konnte Grillparzer damals noch nicht wissen und läßt seine Beobachtung nicht weniger scharfsichtig erscheinen.

Aber auch innerlich weiß er Shakespeare und Lope zu verbinden. Sie ergänzen sich ihm zu dem höchsten Inbegriff des poetischen «bewußtlosen» Schaffens: beide besaßen die Gabe, sowohl dichterisch anschaulich zu erleben, wie auch den Gedanken in voller Lebendigkeit auf den Zuhörer übergehen zu lassen; beide gehen selten, wie etwa Calderon oder die Griechen, von einer Idee als Träger der Handlung, sondern wie die Natur vom «lebendigen Faktum» aus (W. XIV, 126. XV, 185). Shakespeare ist als Dichter im höchsten Sinne konkret, « er denkt wie Gott durch Bilden und Schaffen» (W. II, 190); er zwingt uns, selbst an seine Unwahrscheinlichkeiten und Fehler zu glauben, weil seine Wahrheit « eben eine Wahrheit des Eindruckes und nicht der Zergliederung» ist. « Die Prägnanz der Ausführung, die Gewalt seiner Verkörperung ist so übermächtig, daß wir an die Möglichkeiten gar nicht denken, weil die Wirklichkeit vor uns steht. Die Gabe der Darstellung in diesem Grade hat alle Vorrechte der Natur, die wir anerkennen müssen, auch wo wir sie nicht verstehen» (W. XIV, 226). Lope de Vega aber — durch den Vergleich mit ihm gewinnt Grillparzers Shakespeare-Auffassung an Klarheit — ist fast ein noch natürlicherer Schriftsteller als Shakespeare (Foglar S. 26). Dieser Ausspruch könnte überraschen, wenn er nicht anderweitig erläutert würde. Der Brite, so vertritt Friedrich der Große in dem Elysiumsgespräch mit Lessing offenbar des Dichters Meinung, folgt der Natur nicht auf allen Wegen, sondern überspringt ihre Stufen und eilt ihr voraus, um « auf den Stations-

[1]) Emil Kuh, Zwei Dichter Österreichs, Pest 1872. S. 214.

plätzen» allerdings fast immer mit ihr zusammenzutreffen. Er nimmt die Natur wie ein echter Dichter «in ihren großen Verhältnissen», aber was er gibt, ist nicht mehr die Natur selbst, sondern «ein précis, ein abrégé» derselben (W. XI, 168). Diesen Charakterzug der Shakespeare'schen Kunst sucht Grillparzer, der ja überhaupt denselben Gedanken gern in verschiedener Beleuchtungsweise wiederholt, besonders eindringlich zu machen. Auf ihm beruht es auch, wenn der Wechsel in Romeos oder Othellos Leidenschaft sich mit einer ganz unmöglichen Schnelligkeit vollzieht und das, wozu kaum fünf Akte ausgereicht hätten, in einen einzigen zusammengedrängt wird.

Zu diesen «Abkürzungen der Natur» wurde Shakespeare einerseits durch die Wünsche seines Publikums bestimmt, das Begebenheiten und keine psychologischen Weitschweifigkeiten sehen wollte, andererseits durch den Umstand, daß er die Stoffe zu seinen Stücken fertig vorfand und nur zu übernehmen brauchte (W. XIV, 225 f.), wobei zu bemerken ist, daß Grillparzer doch die dichterische Umschmelzung zu sehr außer acht gelassen zu haben scheint.

Erhält auf diese Art die Darstellung des Gefühls und der Leidenschaft bei Shakespeare also häufig etwas Symbolisches, so folgt Lope de Vega, der spanische Goethe, immer genau den Wegen der Natur (W. XIII, 10), erschöpft alle Lebensverhältnisse und übertrifft dadurch selbst den großen Briten «an Reichtum und Fülle der Gedanken und wahrhaft großen dramatischen Momenten»[1]). Wie man diesen immerhin merkwürdigen und jedenfalls wieder einer Augenblicksstimmung entsprungenen Ausdruck dennoch in Zusammenhang mit den vorher erörterten Ausführungen bringen kann, bedarf keiner Erklärung mehr.

Auch aus diesem Grunde empfiehlt sich für den modernen Dichter Shakespeare gegenüber Zurückhaltung. Er darf bei seinem Reichtum gleich Goethe «mitunter die rohen Barren auswerfen»[2]), denn seinem Genie folgt das Gefühl der Notwendigkeit auf dem Fuße; die Neueren müssen sich aber mehr an Wahrscheinlichkeit und Folgerichtigkeit halten und sich eher «Schiller und Uhland zum Muster nehmen» (W. XIV, 226). Ja selbst bei Shakespeare kann man zuweilen die Gefahren dieses Dahineilens feststellen. In den großen

[1]) Aus dem persönlichen Verkehre mit Franz Grillparzer von Auguste von Littrow-Bischoff, Wien 1873. S. 98.

[2]) Grillparzers Briefe, herausg. von Glossy und Sauer, Stuttgart 1903. Nr. 281.

Dramen sind die Hauptcharaktere vortrefflich angelegt und werden im Gang der Handlung konsequent durchgeführt, wenn sie ihr Wesen auch gelegentlich in den Szenen mit dem Narren aufgeben und auf das «Ballspiel des Scherzes» eingehen müssen. «In den Stücken zweiten Ranges aber legt er die Charaktere nach den hervortretenden Hauptbegebenheiten an, macht er sich kein Gewissen daraus, wenn er seine Lust an ihnen gebüßt oder das Bunte, wohl gar Absurde der Handlung ihrer Entwicklung im Wege steht, sie auf die Seite zu schieben und für eine Zeitlang ganz auf sie zu vergessen. Das ist ihm sogar, in einem seiner unbestrittenen Meisterwerke, mit der Figur der Lady Macbeth geschehen. Sobald sie ihren Zweck, den Gatten zum Mord anzuspornen, erreicht hat, schiebt er sie, weil er keinen Platz mehr für sie hat, beiseite, und sie bekommt dadurch bis zu ihrer letzten unübertroffenen Szene etwas Untergeordnetes, ja Ängstliches, was eben Tieck — der keinen Fehler in Shakespeare zugeben will und lieber das Ganze als einen kleinen Teil aufgibt — verleitet hat, sie für eine zärtliche Gattin und gute Mutter zu erklären» (W. XIV, 224).

Grillparzer durchforscht Shakespeares Psychologie des Schaffens noch genauer. Man sieht unschwer, der Dichter, der sich aus eigener Erfahrung der seltsamsten Prozesse bewußt war, gesellt sich auf diesem Wege dem Kritiker bei. Wieder gelangt er durch Gegenüberstellung zu neuen Entdeckungen.

Shakespeare, Lope de Vega und Goethe gingen alle drei, wenn auch in verschiedener Weise, auf die Natur aus. Schiller und Calderon, zwischen denen Grillparzer eine geistige Verwandtschaft feststellt, fallen, wie teilweise die Griechen auch, mit ihren Stoffen zusammen, sie nehmen die Charaktere und erfüllen sie aus dem eigenen reichen Wesen, so daß sie «in jedem ihrer Werke immer das Beste liefern, was sie eben haben und sind». Anders die drei «Naturdichter»: sie setzen sich in die innerste Natur des Darzustellenden hinein. Aber Goethe und Lope lassen sich nur mit einem Teil ihres Wesens zu dem Werke herab, ihre Persönlichkeit bleibt immer noch größer als dieses. Sehr feinsinnig leitet Grillparzer daraus den Umstand ab, daß Goethe keine wahren Tragödien schreiben konnte, weil seine Art «ihm die Identifizierung mit den Personen einer Tragödie notwendig grauenhaft machen mußte». Shakespeare jedoch durfte sich tragischen Stoffen hingeben und in den Schacht hinabsteigen, in den Goethe nur von oben hinuntergeschaut, weil er die wunderbare Fähigkeit besaß, die «Überlegenheit über das Werk in das Werk

selbst hineinzutragen. Wenn anderen guten und vortrefflichen Schriftstellern ihr Werk paßt wie ein gut gemachtes Kleid, so paßt es Shakespeare wie ein gut organisierter Körper» (W. XIII, 27. XIV, 65, 74). Es ist interessant zu beobachten, wie nahe Grillparzer sich hier mit der Idee der romantischen Ironie berührt.

Diese Auffassung vorausgesetzt, versteht man nun, wie Grillparzer gelegentlich dazu kommt, eine öfter gestellte, anscheinend wunderliche Frage zu wiederholen. Wenn Shakespeare die schlimmsten Leidenschaften so wahrheitsgetreu schildern konnte, mußte er sie nicht selbst auch in seiner Brust tragen? Mußte er, der Mord und Verrat gestaltete, nicht selbst ein Mörder, Lügner und Verräter sein? Diese Annahme weist Grillparzer natürlich als absurd zurück, aber doch steht ihm fest, daß Shakespeare zu allem Anlage in sich haben mußte, «obschon die vorherrschende Vernunft, das moralische Gefühl nichts davon zum Ausbruch kommen ließ» (W. XIV, 219). Denn nur ein Mensch mit ungeheuren, wenn auch im Leben gezügelten Leidenschaften sei dazu geboren, solche Dramen zu schaffen. Ganz übereinstimmend macht Hebbel einmal die fast paradoxe Bemerkung: «Daß Shakespeare Mörder schuf, war seine Rettung, daß er nicht selbst Mörder zu werden brauchte» (Tageb. II, 3174). Diese Katastrophe ist wenigstens bei einer gebrochenen Dichternatur leicht möglich, wo das nach Gleichgewicht ringende elementare Leben unmittelbar in Taten hervorbrechen kann, wenn die künstlerische Produktion erstickt. Hebbel kannte solche Empfindungen aus den beängstigenden Zuständen seiner Sturm- und Drangjahre, Grillparzer, dem eigentlich titanenhafte Leidenschaften fehlten, dessen Gluten aber nicht minder brannten, war sich als feiner Seelenkenner ihrer Möglichkeit bewußt.

In Grillparzers Zeitalter liebte man es hier und da, zwischen dramatisch und theatralisch zu trennen[1]). Der Dichter weist diese Unterscheidung als lächerlich zurück. Wie im Epos alles von einem Mittelpunkt ausgeht, so hat das Drama bei strengster Individualisierung und Motivierung der Vorgänge alles zu einem Mittelpunkt hinzuleiten. Geschieht das, behalten «die Gegenstände Anschaulichkeit und Verhältnis zu einander», dann bleiben sie auch in einem Bilde, zu dem die Bühne den Rahmen gibt. Was über diesen hinausgeht, läßt sich nicht mehr mit einem Blick umfassen und gehört daher mehr der «epischen Succession» als der «dramatischen Gleich-

[1]) So auch anfänglich Hebbel.

zeitigkeit» an (W. XV, 178 f.). Eine gewisse Ausnahme von dieser Regel macht das historische Drama. Weil nicht Menschenwerk, sondern «Gottes Werk, ein Wirkliches: die Existenz» sein Gegenstand ist, sich in der Natur aber Ursache und Wirkung selten ganz decken, so ist ihm in deren Behandlung eine gewisse Inkongruenz erlaubt. Doch sollen diese Inkonsequenzen eigentlich als Inkonsequenzen der Natur erscheinen, indem das Gesetz der Kausalität immer fühlbar bleibt, auch wo es sich nicht nachweisen läßt (W. V, 8 f.). Daher ist das historische Drama eine besonders gefährliche Klippe und erfordert das höchste dramatische Genie. Shakespeare war auch hierin Meister, er hatte zudem das Glück, in den *histories* die allgemeine Gattung vorzufinden, die er nur auszubilden brauchte und ausbildete, indem er auch über sie seinen bewunderungswürdigen Geist verbreitete. Aber trotzdem bleiben seine eigenen Erfindungen, etwa die Gestaltung Percys oder die komischen Szenen in «Heinrich IV.», interessanter als die eigentlichen geschichtlichen Vorgänge. Ja von den Königsdramen würde, so meint Grillparzer, der die Individualisierungskunst aller Frescomalerei vorzog, wenig die Rede sein, hätte Shakespeare daneben nicht einen «Lear», einen «Macbeth» u. a. geschrieben, «wo er sich den Henker um die Geschichte kümmerte». Gleichwohl hat das Problem der historischen Tragödie Grillparzer oft und eindringlich beschäftigt. Und wie immer bemüht, bis zu den Fundamenten herabzudringen, möchte er auch hier aus dem Einzelfall allgemeine Erkenntnisse ableiten. So gehen seine Erörterungen auf die letzte Frage nach Wesen und Bedingungen des historischen Dramas aus. Es «in dem Sinne statuieren, daß der Wert desselben in völlig treuer Wiedergabe der Geschichte bestehe, ist ebenso lächerlich, als wenn man einst die Aufgabe der Kunst im allgemeinen in der getreuen Nachahmung der Natur suchte und zu finden glaubte». Das hieße die Poesie durch die Geschichte ermorden[1]). Auch Hebbel wollte das historische Stück nur als höchste Form der Geschichtsschreibung gelten lassen, durch das der Dichter die Atmosphäre der Zeiten zur Anschauung bringen und seinen eigenen Lebensprozeß, also Gegenwartsideen gestalten muß. Ein Shakespeare, der nur die «alten Schaumünzen» mit dem Kopf Wilhelms des Eroberers oder König Ethelreds blank gescheuert hätte, würde lächerlich wirken (Hebbels Werke XI, 5, 60). Von

[1]) Vgl. dazu W. von Wartenegg, Erinnerungen an Franz Grillparzer, Wien 1901. S. 11, 17.

derselben Grundanschauung ausgehend, verlangt Grillparzer, daß der Dramatiker in historischen Stoffen nur den Keim zu eigenen Entwicklungen suchen und in dem politischen Vorgang lediglich sich und seine Zeit gestalten soll. Der historische Stoff gibt den Ereignissen und Personen nur «einen Schwerpunkt der Realität», d. h. ein erdichteter Napoleon oder Alexander wäre absurd, aber umgekehrt ist Napoleon für den Dichter nicht bloß die geschichtliche Persönlichkeit, er kann in ihm alle seine freien Gebilde «aus dem Reich des Traumes in das der Wirklichkeit» umsetzen. Dabei ist er von der eigentlichen historischen Wahrheit ganz unabhängig, denn, wenn heute Urkunden aufgefunden würden, die Wallensteins völlige Schuld oder Unschuld bewiesen, würde Schillers Meisterwerk nicht aufhören, «das zu sein, was es ist» (W. XII, 93 f. XV, 178. Foglar S. 8, 10). Gegen diese Grundsätze haben die meisten deutschen Dichter, wenn sie sich an historischen Stoffen versuchten, immer wieder und wieder verstoßen. Der Grillparzer der späteren Jahre glaubt überhaupt nicht, daß in Deutschland ein Zyklus im Sinne der Shakespeare'schen Königsdramen möglich sei. Dem Engländer geht die nationale Wahrheit über alles, er verlangt bei Stücken aus seiner eigenen Geschichte nur klare Begebenheiten und eine gewisse Bestimmtheit der Charaktere, während er über Mängel der Komposition gern hinwegsieht. Das zeigt sich in Shakespeares «Heinrich VIII», einem Stück ganz ohne ethischen Inhalt, in dem «die Anna Boleyn, man weiß nicht wie, dasteht, doch aber diejenige sein soll, für welche das Interesse in Anspruch genommen wird». Ganz anders der Deutsche! Er gibt sich nicht mit dem historischen oder politischen Gehalt zufrieden, er verlangt auch «poetische Wahrheit». Konnte Shakespeare aus nationalen Gründen und weil er Vorgänge darstellte, die seinen Zuschauern vertraut waren, in großen Strichen zeichnen, ohne sich immer mit ängstlicher Motivierung aufzuhalten, und so die ungeheure Aufgabe lösen, viele Begebenheiten auf einen Raum zusammenzudrängen, so würde diese Art der Behandlung dem weniger naiven Deutschen nicht genügen.

Aber auch ein Blick auf den stofflichen Gehalt der deutschen Geschichte muß vor deren Dramatisierung zurückschrecken. Bei uns folgte eine Erhebung auf die andere, es gibt in unserer Geschichte keine Ruhepunkte, wo eine Tragödie zum Abschluß kommen kann, und keine entscheidenden «Triumphe einer siegreichen Partei, wie z. B. in «Richard III.», wo nach all dem Gräuel die Heirat von Richmond und Elisabeth den Krieg der weißen und roten Rose wirklich

ganz beendigt und unwillkürlich an das Sprichwort «Ende gut, Alles gut» erinnert». Darum war Schiller einsichtig genug, seine Vorwürfe niemals aus der deutschen Königsgeschichte zu wählen (W. XIV, 221. Littrow S. 123 f.). In dieser allgemeinen Form ist Grillparzers Kritik der deutschen Geschichte im Drama wohl nicht aufrecht zu erhalten, sobald man nur an Grabbes Hohenstaufen-Dramen oder an den ebenfalls tragisch gesehenen «König Heinrich» E. von Wildenbruchs denkt, soweit sie sich aber gegen die Raupachs aller Zeiten richtet, wird man ihr unbedingt zustimmen müssen, wobei wieder der Hinweis auf den gleichgesinnten Hebbel zeigen mag, daß beide Dichter sich, trotz wesentlicher Verschiedenheiten, näher berühren, als man im allgemeinen anzunehmen geneigt scheint[1]).

Zu den bisher erörterten allgemeinen Prinzipien der Grillparzerschen Shakespeare-Kritik ergeben sich interessante Ergänzungen und Beleuchtungen aus seinen Bemerkungen über einzelne Dramen.

Besonders ausführliche Untersuchungen sind dem «Hamlet» gewidmet. Man versteht leicht, warum das. War doch Grillparzer selbst unglücklich genug, mit einer Hamletnatur kämpfen zu müssen, deren Qualen er sich im «Rudolf II.» unverkennbar loszuringen versuchte. Von den bisher gegebenen Erklärungen dieses Stückes befriedigt ihn nun keine. Ganz unrichtig hat man Hamlet einen schwachen Charakter genannt. Er ist nicht ohne Kraft, «aber seine Kraft ist durch die Schwermut dekomponiert», in die er geraten ist, einmal weil er «nach dem Tode seines Vaters, voll schrecklicher Ahnungen,

---

[1]) Auf eine für die psychologische Kritik interessante Abweichung ihrer literarischen Auffassung sei hier im Vorbeigehen hingewiesen. Hebbel, der welthistorische Entwicklungsdramen plante, sieht in Walter Scott einen Jünger Shakespeares nicht bloß seiner unversieglichen Lebensfülle wegen, sondern auch weil er mit dem Instinkt für die Grundbedingungen aller historischen Vorgänge verbunden den feinsten psychologischen Blick für individuelle Eigentümlichkeiten besessen und im historischen Vorgang den ewigen Entwicklungsgang gesehen hat (W XII, 164, 177). Grillparzer, der weit mehr von der Persönlichkeit als Zentrum ausging, spottet über die Zusammenstellung Walter Scotts mit Shakespeare. Die Charaktere des großen Dramatikers haben, aus der Einheit einer genialen Anschauungskraft geboren, gleichsam eine Existenz a priori, sie sind Vollblutwesen. Scott weiß zu beobachten, aber er schafft seine Charaktere absichtlich, er bringt eine Mehrheit von Zügen durch den ordnenden Verstand zur Einheit (W. XIV, 238). — Im Grunde hat Hebbel nicht weniger recht als Grillparzer, nur sind die Ausgangspunkte ihrer Beurteilung ganz verschieden.

aber ohne Gewißheit, voll Abneigung gegen seinen Oheim, ohne eigentlichen Grund zum Hasse, mißtrauisch gegen seine Mutter und alle Welt zur Untätigkeit verdammt», andererseits weil er «durch gerechte Bedenklichkeiten am Handeln gehindert» ist. Denn er hat sich gegen seine nächsten Verwandten zu wenden und muß, von Anhängern des Tyrannen umgeben, darauf bedacht sein, wie er diesen töten kann, ohne selbst unterzugehen, da er nach vollbrachter Strafe die Krone natürlich selbst tragen möchte. Schon vor der Erscheinung des Geistes ist Hamlet also dadurch von Schwermut niedergedrückt, daß er zur Tätigkeit gedrängt wird, ohne ein bestimmtes Ziel zu haben. «Nach der Erscheinung ist jener Zustand einmal da, und bei wem je derselbe einmal habituell geworden ist, der weiß, wie schwer man ihn abschüttelt, ohne darum gerade schwach zu sein.» — Klingt diese Erklärung nicht wie ein geheimstes eigenes Seelengeständnis Franz Grillparzers!? Eine Wirkung dieser Schwermut sieht er auch in Hamlets wechselndem Verhalten zu Ophelia. Leidenschaftlich hat er sie nie geliebt, nun aber ist ihr Eindruck ganz verwischt, weil er, mit «den Mächten jenseits des Grabes verbündet», alle menschlichen Verhältnisse abschütteln muß. Als absurd wird Tiecks (übrigens niemals anerkannte) Auslegung zurückgewiesen, Hamlet habe Opheliens letzte Gunst genossen und sein Betragen sei nun der Ausdruck einer gewissen Verachtung des Mädchens (W. XIV, 214ff.).

Trotz innigster persönlicher Beziehungen zum «Hamlet» gilt Grillparzer nicht dieses, sondern «Macbeth» als Shakespeares wenn nicht größtes, so doch wahrstes Werk. Das Verhältnis Macbeths zu seiner Gattin empfindet er als tiefe metaphysische Offenbarung der Beziehung von Mann und Weib überhaupt, indem er scharfsichtig beobachtet, daß die Teilnahme der beiden Gatten am Entschluß zur Tat und an der Tat selbst eine gerade umgekehrte ist. «In Lady Macbeths Seele ist im ersten Augenblick der Entschluß reif. Sie ist das Weib, das nach Empfindungen, im Guten und Schlimmen handelt. Macbeth sträubt sich lange gegen die Idee, obschon (wie richtig) alles, was er vorbringt, nicht sowohl aus der Tugend des Menschen, als aus der Ehre des Soldaten fließt. Lady Macbeth bestimmt ihn zur Tat. Aber jetzt, da gehandelt werden soll, kehrt sich auf einmal das Verhältnis um. Macbeth schaudert, aber handelt; sein Weib, die Entmenschte, die Verlockerin, war vor ihm in Duncans Zimmer, sie hatte die Dolche in der Hand — had he not resembled my father as he slept, I had done't!» Keine Stelle hat Grillparzer

mehr erschüttert als diese. Charakteristischerweise, denn hier fand er konzentrierte Spannung und außerordentliche Anschaubarkeit, für ihn die unmittelbaren Zeichen echter Poesie, vereinigt. Ja, er schämt sich in seiner Ergriffenheit geradezu, daß er die «Idee, etwas zu schreiben» angesichts solcher Kraft nicht überhaupt aufzugeben vermag. Ebenso «glücklich entsetzlich» findet er den Zug, daß Macbeth der Lady den Mord Banquos verheimlicht und sie noch auffordert, ihn recht aufmerksam zu behandeln; während er die Erfüllung der Hexenprophezeiung an Banquo, die durch die Erscheinung der acht Könige nicht genug gewährleistet ist, etwa durch nochmalige Einführung des Fleance am Schlusse und durch eine Andeutung Malcolms gern gewisser gemacht sähe. Einen anderen Vorschlag, Malcolm in der Schlacht fallen zu lassen und Macduff mit Fleance zu vertauschen, verwirft er sehr schnell wieder in der Erkenntnis, daß Shakespeare nichts «anzuhaben» ist, man mag ihn «anzapfen, wo man will.» Diesen Bedenken Grillparzers wird man am besten mit seiner eigenen Theorie entgegentreten: bei Shakespeare ist alles so zu einem Organismus verbunden, daß für uns, namentlich im Zustand der Spannung, nachdem sich an Macbeth alle Prophezeiungen erfüllt haben, die Erfüllung an Banquos Nachkommen nicht mehr im Zweifel steht.

Die Hexenszenen sind für Grillparzer noch in anderer Weise bemerkenswert, indem sie ihm Anlaß geben, zu dem seit Lessing vielfach erörterten Problem der Geistererscheinungen bei Shakespeare Stellung zu nehmen. Er bekämpft mit großem Eifer die Auffassung, daß sie nur der symbolische Ausdruck von Macbeths Ehrgeiz sein sollen, ebenso wie Banquos Geist ein wirklicher Geist, nicht personifizierte Gewissensregung ist. Shakespeare benutzte den Gespenster- und Hexenglauben seiner Zeit, weil eine poetische Idee, auch wenn sie im Aberglauben wurzelt, oder auf übernatürlichen Bedingungen beruht, Berechtigung hat ohne Rücksicht auf die vernunftgemäße prosaische Wahrheit und die «historischen Voraussetzungen», die Hebbel nicht ganz als quantité négligeable angesehen haben wollte. Shakespeare spekulierte auf das menschliche Gefühl des Übernatürlichen genau so wie die Alten, die im Leben auch nicht an den Schicksalsbegriff geglaubt haben, in der dramatischen Kunst ihn aber in grandioser Weise zu verwenden wußten. Denn «die Grundirrtümer der menschlichen Natur sind die Wahrheiten der Poesie, und die poetische Idee ist nichts anderes als die Art und Weise, wie sich die philosophische im Medium des Gefühles

und der Phantasie bricht, färbt und gestaltet» (W. XII, 58. XV, 179ff. XIV, 218f).

Dem so gearteten «Poetischen» spürt Grillparzer bei seinen Einzelanalysen Shakespeare'scher Stücke, die hier nur im wesentlichen wiedergegeben werden können, immer von neuem nach. Er bewundert Gestalten wie die Isabella in «Maß für Maß» und nimmt den Othello wiederholt in die Hand, da ihn «Desdemonas gar so lieblich naive und einfache Weise» aufs höchste entzückt. Sie erscheint ihm als endgültiger Ausdruck ihres Typus, denn nicht anders könnte ein neuerer Dichter «die edle und wohl bewahrte Tochter eines vornehmen Mannes — wie richtig ist das wieder gedacht, daß sie keine Mutter hat — welche von der Leidenschaft überrascht wird», schildern (W. XIV, 225. Littrow S. 144).

Obwohl Grillparzer in der Poesie eine dem «Dasein» angepaßte Erscheinungsform sah, blieb er doch Zeit seines Lebens ein Anhänger des Illusionismus auf dem Theater. Darum will er das Gräßliche, das in der Poesie an sich Platz haben kann, weil sie durch den Verstand zum Herzen dringt, von dort ganz ausschließen. Denn die «physische Wirkung auf die Nerven» würde das Bewußtsein der Erdichtung zerstören und die Vorgänge nur noch als krasse Wirklichkeiten erscheinen lassen (W. XV, 177). Aus einer ähnlichen Empfindung tragischer Übersättigung erklärt sich vielleicht letzten Endes, wenn Grillparzer tadelt, daß Lear und Cordelia umkommen. Er meint diese Tatsache nur dadurch rechtfertigen zu können, daß man «in jener Zeit, wo in einem Jahre 70000 Menschen durch Henkershand fielen ... in den Trauerspielen nicht genug Mordtaten anbringen zu können glaubte». Ja, im Augenblick ästhetischer Gereiztheit versteigt er sich zu der Forderung, man sollte solche Stücke lieber unaufgeführt lassen, wenn man sie nicht ändern könnte, was — so fügt er sich besinnend hinzu — freilich wieder die Achtung vor dem Dichter streng verbietet[1]). (Foglar S. 31.)

Die Frage, wie man sich Shakespeare wohl im Lichte seiner Zeit vorzustellen hat, führt Grillparzer auch zu Erörterungen über seine epischen und lyrischen Dichtungen. Es scheint ihm sehr wahrscheinlich, daß man damals «die Dichter fürs Theater nicht unter die eigentlichen Poeten zählte» und daß Shakespeare, um sich diesen Rang zu erwerben, seine Sonette und die beiden Epen schrieb, von denen

[1]) Grillparzer verkennt hier, daß Cordelia an der Schuld ihres Geschlechtes Teil hat und für diese sterben muß.

auch er, in der Meinung der Zeit befangen, seinen eigentlichen literarischen Nachruhm erwartete (W. XIV, 212ff.). Grillparzers wenig bedeutsame Ausführungen über Shakespeares lyrische und epische Kunst, die ihm nur maniriert und spitzfindig erscheint, genauer darzulegen und zu widerlegen, würde zu weit führen.

IV.

Als Grillparzer in unsicherem Ringen um seine geistige Selbständigkeit den Bahnen Schillers folgte und unter seinem Einfluß die «Blanka von Kastilien» und mehrere Fragmente abfaßte, zogen ihn bei diesem Dichter hauptsächlich der dramatische Gang der Handlung, die kühnen Intrigen und der gedanken -und bilderreiche Dialog an. Wenn auch, vom dramatischen Standpunkt gesehen, dieselben Eigenschaften ihn bald darauf an Shakespeare begeisterten, so war doch der großeUnterschied der, daß alles, was bei Schiller in rhetorischer Form geboten wurde, hier in der ersehnten poetischen Anschauungsfülle erstrahlte. Und mit dem Augenblick, in dem Shakespeare, Goethe und die Spanier nachhaltigen Einfluß auf ihn gewannen, erwachte erst Grillparzers eigentliche Dichterkraft, und offensichtlich läßt sich von da an ein aufwärts gehender Entwicklungsgang beobachten. Hatte er in der «Blanka von Kastilien» mehr oder weniger Stoffe, Motive und Charaktere nachgeahmt, trotzdem auch da schon eigene Regungen unverkennbar sind, so bemüht er sich unter den neuen Eindrücken, nicht mehr in der alten Weise zu entlehnen, sondern Fremdes in der Werkstatt seines Geistes zu verarbeiten und umzuschmieden. Auch in der Handhabung der dramatischen Form macht sich der neue Einfluß geltend. Anstelle der früheren rhetorischen Ergüsse tritt das Bestreben nach schärferer und konsequenterer Charakterisierung, die Handlung wird komplizierter und trotzdem sicherer geführt, und stärker und stärker bricht eine Glut der Sprache aus, die sich keinen Vorbildern mehr anpassen will. — Das war der Pulsschlag eigenen Lebens in Grillparzer, dem Dichter! Und so verläuft seine Entwicklungslinie, zum Teil unter dem richtunggebenden Einfluß Shakespeares. Wie aber der große Brite im einzelnen auf die Jugendwerke des Österreichers wirkte, wird deren genauere Betrachtung ergeben.

Schon während der Arbeit an der «Blanka von Kastilien», die doch im Hinblick auf Schiller entstanden ist, muß Shakespeare in Grillparzers engeren Gesichtskreis getreten sein, denn zwei Szenen

sind in offenbarer Anlehnung an ihn gestaltet. Wenn der intrigante Minister Rodrigo in der 4. Szene des III. Aktes den König Don Pedro auf seine Gemahlin eifersüchtig macht, denkt man sofort an die gleiche Situation zwischen Othello und Jago während die Klage des ebenfalls von Eifersuchtsqualen gepeinigten Großmeisters Fedriko de Guzmann (I, 8) «Sie treulos! Treulos sie!..» entfernt, aber doch deutlich genug an Othellos Ausbruch «Ha! Ha! treulos mir!» (III, 3) erinnert. Im V. Akt dingt der erwähnte Don Rodrigo den königlichen Hauptmann Diego, den Kammerherrn Luis de Haro heimlich zu beseitigen (V, 3). Der Grund für diesen Meuchelmord — Rodrigo will sich in den Besitz eines wichtigen Schlüsselbundes setzen — ist so lächerlich, daß man die Entstehung dieser ganzen Szene nur dem brennenden Verlangen zuschreiben kann, eine der berühmten Shakespeare'schen Mörderszenen nachzuahmen. Die Führung derselben, die halb zage Sprache im Anfang, Diegos sarkastisch gefärbte Frechheit, — alles das klingt denn auch an die Art an, wie Macbeth die Mörder für Banquo und dessen Sohn wirbt (III, 1). Wenn endlich der König an Don Guzmanns Leiche in die Worte ausbricht «Ein andermal, Mann, will ich dich beweinen» (V, 11), so liegt es nahe, an Brutus' Abschied von dem toten Cassius im «Julius Cæsar» zu denken (V, 3):

«— Diesem Toten, Freunde
Bin ich mehr Thränen schuldig, als ihr hier
Mich werdet zahlen sehen: doch, Cassius,
Ich finde Zeit dazu, ich finde Zeit.»

Doch wird man mit größerer Wahrscheinlichkeit die ganz ähnlichen, jedenfalls von Shakespeare beeinflußten, Worte Lionels an den sterbenden Talbot als Vorbild heranziehen («Jungfrau von Orleans» III, 6):

«Mylord, fahr wohl! Der Tränen schuld'gen Zoll
Will ich euch redlich nach der Schlacht entrichten,
Wenn ich alsdann noch übrig bin.»

Fraglich erscheint auch, ob man in den Fragmenten «Rosamunde Clifford» und «Lucretia Creinwill», wo am Schluß des Monologs und der Rede Reime begegnen, Shakespeare'schen oder Schillerschen Einfluß annehmen soll. Dagegen ist ersterer am «Herzog Robert von der Normandie» wieder deutlich ersichtlich. Im zweiten Akt (II, 3) begegnet uns eine ganz ähnliche Mörderszene wie in der

«Blanka von Kastilien», wobei Grillparzer sich in einer Shakespeare-artigen Wendung sogar wörtlich wiederholt. Man vergleiche die Dialogstelle:

König. Bist du mir treu?
Hereford. Wie Euer Schatten!
König. Das heißt, solang des Glückes Sonne scheint,

mit «Blanka von Kastilien» V, 3 (W. IX, 125 unten). Ebenda zeichnet der Dichter in dem blutdürstigen König Heinrich I. von England einen ins Nur-schurkische gewendeten Richard III., während der schwache Bruder Robert, der sich in Heinrichs Lager begibt und seiner Würde entsetzt wird, entfernt an den entthronten Richard II. gemahnt. In Heinrichs Ausruf: «Schlaf, Schlaf! Englands Krone um eine Stunde Schlaf!» kehren die berühmten geflügelten Worte Richards III. wieder (II, 1). Überhaupt mehren sich in diesem Stück die Einflüsse Shakespeare'scher Sprachbehandlung. Nur wenige Stellen, manchmal bis zu kühner Geschmacklosigkeit gesteigert, seien herausgerissen: «— und ehe noch die Sonne in ihr nasses Bette sich senkt» (II, 3), «Ich gehe, und wenn der Erdball zusammenstürzte, um mir den Weg zu versperren» (II, 5), «Dein Witz ist im Anzug, man hört ihn auf sechzig Schritt weit auftreten» (II, 8), «Ist's für mich nicht Plage genug, daß ich nun durch zwei Monate auf freiem Felde, in Sturm und Wetter, in Hitze und Kälte, unter einem Zelte, das so beschädigt ist wie die Ehrlichkeit meines einen und der Fürstenhut meines anderen Oheims, mich abmartern muß» (II, 8).

In dem zwei Jahre nach dem «Herzog Robert» entstandenen «Spartakus»-Fragment (1810), das in Anlage und Ausführung noch immer von Schiller'schem Freiheitspathos getragen ist, verrät sich neben einer genauen Vertrautheit mit Goethe zum ersten Mal aufs entschiedenste das Streben, in der Zeichnung des leidenschaftlich-stolzen Helden und der Großzügigkeit sprachlicher Bilder Shakespeare nachzueifern. Das zeigt sich namentlich in der jetzt einsetzenden häufigen Verwendung von Metaphern und Personifikationen lebloser Gegenstände und abstrakter Begriffe, aber ebenso auch in der zunehmenden Gedrungenheit der Sprache[1]). Auf diese Art sind, um nur einige Beispiele herauszugreifen, Verse wie die folgenden entstanden:

---

[1]) Vgl. dazu Hermann Küchling, Studien zur Sprache des jungen Grillparzer, Leipziger Dissertation 1900. S. 8ff.

«— auf jener Felsen Spitze,
Die dort mit frechem Arm gen Himmel greifen,
In schwarzer Höhle giftbenetztem Bauch,
Wo nicht vermag der Sonne Strahlenfinger
Den Schleier der verhüllten Nacht zu heben —» (W. X, 97)

oder

«Steht wie ein Zaubrer, der mit schwarzen Sprüchen
Die Räder der Natur zu hemmen sinnt —» (W. X, 98)

oder

«Wenn aus der schwarzen Urn' die Mitternacht
Auf alle Erdensöhne Schlummer gießt.» (W. X, 99)

oder

«— bis ich die dunkle Macht,
Die deinen Geist umschlingt mit Schlangenringen,
Hervorgezogen an des Lichtes Aug'.» (W. X, 106)

oder

«— wenn der Hahn den trägen Morgen weckt» (W. X, 113)

oder

«— jeden
Von meinen Seufzern sollte mir mit Wucher
Das Todesröcheln eines Römers zahlen!» (W. X, 118)

endlich die Personifikation Roms mit einem Raubvogel, der «wollüstig an der Tiber Rand gelagert» ist (W. X, 109) und viele andere Stellen mehr.

Während man jedoch hier zuweilen mehr verwandte Stimmungen, als wörtliche Beeinflussung annehmen muß, tritt uns in Cornelias Amme eine matte Schwester jener berühmten Vertrauten aus «Romeo und Julia» deutlich genug entgegen. Auch sie ist schwatzhaft, beschränkt, Feuer und Flamme, wenn sie in heimliche Liebesaffären eingeweiht wird, dabei gutherzig und in ihren Schützling vergafft, den sie doch wieder gar zu gern verkuppeln möchte. Selbst das obligate «Püppchen» entschlüpft ihrem Munde (I, 3. vgl. «Romeo und Julia» I, 3). Bilder aus «Romeo und Julia» tauchen auch vor unserem Auge auf, wenn in den «Pazzi» Francesco in das Haus seines Feindes Lorenzo zum Maskenball geht, auf dem er die Geliebte treffen soll, während beispielsweise der vorhergehende Monolog Francescos mit Shakespeare'schen Bildern und Metaphern im Sturm und Drangstil beladen ist (X, 162) und die große einleitende Volksszene ebenso an «Julius Cæsar» wie an Goethes «Egmont», an diesen namentlich in der Lobpreisung des Lorenzo Medici durch die Bürger von Florenz erinnert.

Neben den «Pazzi» ist «Alfred der Große» dasjenige Jugendfragment Grillparzers, welches am meisten freie Beweglichkeit, Kraft der Schilderung und selbständige Charakterisierungskunst erkennen läßt. Je mehr die ganze kraftgenialische Atmosphäre, die welthistorische Kontrastierung der englischen und dänischen Volkskräfte, die Abwechslung von Kampfszenen mit idyllischen Episoden Auge und Hand des kommenden großen Dramatikers verraten, um so mehr mußte der Blick des jungen Dichters bei der Ausführung eines so gestalteten Stoffes auf das große Vorbild des Briten gerichtet sein[1]). Zum ersten Male versuchte Grillparzer sich hier, wie bald danach auch in «Heinrich IV.», in einer Nachahmung derjenigen Eigenart Shakespeares, vor der er später, wie wir sahen, theoretisch zwar warnte, die er aber doch immer wieder gern verwendete. Er führte humoristische Szenen in die Tragödie ein, und unschwer erkennt man in den ruhmredigen, aber feigen Charakteren des Bischofs, Prinzen Ekberts und Bobs Sprößlinge aus der Garde Falstaffs.

Alle diese dramatischen Pläne, der «Spartakus», «Alfred» und die «Pazzi», verdanken ihre Entstehung den regen historischen Studien Grillparzers, die schon vor der «Ahnfrau» begannen und weiterhin fortgesetzt wurden. Sie waren als Verherrlichungen der Freiheit gedacht, um das von Napoleon gedemütigte Österreich, dessen Schmach der junge Dichter leidenschaftlich miterlebte, aufzurichten. Besonders die österreichische Vergangenheit zog ihn stärker und stärker an und noch vor dem «Goldenen Vließ» beabsichtigte er, ein Drama «Friedrich der Streitbare» zu schreiben und damit einen dramatischen Zyklus aus der österreichischen Vergangenheit zu eröffnen, zu dem ihm Friedrich von Hormayrs Idee einer gesamtösterreichischen Nation nachdrückliche Anregung gegeben hatte. Das große Beispiel waren natürlich Shakespeares Königsdramen. Wenn Grillparzers Plan in dieser Form niemals zur Ausführung kam, so werden wir die Gründe dafür wohl bei ihm selbst, ebenso aber auch in der Ungunst der nationalen Lage zu suchen haben. Als Shakespeare seine Dramen aus der englischen Geschichte schrieb, waren die blutigen Kämpfe beendet, England stand auf dem Gipfel kultureller Blüte. Grillparzers Idee gehörte einer Zeit des Unterliegens und der Zer-

[1]) Die gleichfalls historisch scharf kontrastierende fragmentarische Szene «Hannibal und Scipio» kann hier übergangen werden, weil sie nach Grillparzers Äußerung zu R. Zimmermann nicht den Anfang eines Dramas, sondern nur eine dialogische Szene aus dem Plutrach darstellt, die gelegentlich beim Lesen derselben entstand.

rissenheit an, und wenn auch die äußere Freiheit wiedererrungen war, so litt Österreich doch dauernd unter den schlimmsten Hemmungen und Kämpfen im Innern. Ein Zustand der Unfreiheit und Auflösung konnte aber keine Shakespeare'schen Königsdramen erzeugen, ganz abgesehen von allen anderen Umständen.

Noch zwei weiterer Fragmente muß hier Erwähnung getan werden, obwohl sie zeitlich ebenfalls aus der Jugendperiode schon herausfallen. In ihnen offenbart sich Grillparzers enge Beziehung zur Musik auf eigenartige Weise, indem er Shakespeare'sche Motive aufgreift und aus ihnen, wie ein Komponist, eigene Szenen gestaltet. So entsteht ein Dialog zwischen Petruchio und Baptista zu «Der Widerspänstigen Zähmung» und der Anfang einer nach dem «Sommernachtstraum» entworfenen komischen Oper «Der Zauberwald», und schließlich setzt er auch Empfindungen, die Mendelssohns Musik zu diesem Stück Shakespeares in ihm auslösen, in dichterische Form um.

Die hier gegebenen Grundlinien weiter fortzuführen, würde weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausführen. Von wesentlicher Bedeutung ist es ja auch nur zu zeigen, wie Shakespeare neben anderen Kräften in dem werdenden Dichter mit wirkte und schaffte, als die Elemente sich in dem brodelnden Schlund mischten und die feurige Masse sich langsam emporrang.

Nun sie aber frei strömte, erschien Grillparzer als der frei schaffende, durchaus persönliche Geist. Fremde Einflüsse offenbaren sich nicht mehr als direkte Entlehnungen und Anklänge, sondern werden zu Einflüssen des Geistes. Ein Problem, eine Stimmung, wohl auch ein Charakter wirken auf seine eigene Produktion als Mitschöpfer, nicht als Vorbild. Dieser psychologischen Erscheinung — man mag wieder an die freien Phantasien eines Musikers denken — ist bei der folgenden Erörterung Rechnung zu tragen.

V.

In den dramatischen Jugendversuchen steht Grillparzer nicht nur in technischer und sprachlicher Hinsicht unter Schillers Einfluß, er hat auch dessen Tragik, als Kampf des Individuums gegen das Sittengesetz, übernommen. Nur der «Alfred» und die «Pazzi» scheinen, soweit sich das aus den vorhandenen Szenen erkennen läßt, die ersten Schritte auf einer neuen Bahn zu gehen. Wenigstens deutet der «Alfred» in der Verbindung weltgeschichtlicher Auf-

lösung mit der Tragik der individuellen Leidenschaft auf einen Shakespeare'schen Konflikt hin, und in Francescos Charakter liegen bereits Elemente von dem späteren Rudolf II. Mit dem ersten dichterisch selbständigen Werk glaubt man nun auf einmal die ganze bisherige Entwicklung unterbrochen zu sehen. Zwar hat Grillparzer bekanntlich in einem energischen Vorbericht zur «Ahnfrau» erklärt oder durch Schreyvogel erklären lassen, daß er nicht zur Schule der Schicksalsdichter, «zu der man ihn zu zählen beliebt», gehöre, aber J. Volkelt hat in seinem an Aufschlüssen reichen Grillparzerbuch[1]) demgegenüber bereits nachgewiesen, daß der Dichter hier in einer Selbsttäuschung über sein Erstlingswerk befangen war, wenn man auch kaum so leicht wie Volkelt den Umstand beseitigen darf, daß dem Schicksal erst auf Schreyvogels Ratschlag die Bedeutung eingeräumt worden ist, die es jetzt darin einnimmt. Uns kommt es aber nicht darauf an, den Nachweis zu wiederholen, inwiefern die «Ahnfrau» doch ein Schicksalsdrama ist, vielmehr beschäftigt uns, mehr als das Gewordene, das, was der Dichter darzustellen beabsichtigte. Grillparzer erklärt nun, er habe kein «neues System des Fatalismus» schaffen, sondern nur «den abergläubigen Wahn finsterer Zeiten . . . . zu poetischen Zwecken» benutzen wollen (W. III, 21). Sofort denkt man bei diesen Worten an die oben erörterte, zeitlich allerdings spätere Rechtfertigung der Hexenszenen in «Macbeth». So wie er dort auseinandersetzte, warum Shakespeare unbeschadet aller Vernunft einen Glauben als dichterisches Faktum hinstellen durfte, so wollte er in der «Ahnfrau» das Schicksal nicht als objektive Macht, sondern nur die Personen als von dem Glauben daran erfüllt schildern, wollte also keine philosophische, sondern eine poetische Idee gestalten. Denn «im Drama sprechen die handelnden Personen, und hier liegt es in der Macht des Dichters, ihre Charaktere so zu stellen, den Sturm ihrer Leidenschaften so zu lenken, daß die Idee des Schicksals in ihnen entstehen muß» (W. XV, 182)[2]). Das Schicksal, erläutert er seine Ansicht in späteren Jahren, ist «eine Personifikation der Naturnotwendigkeit, der von unserem Willen unabhängigen äußeren Umstände. Ein Welttropus. Was die äußere Gestalt betrifft, in der diese Figur auftritt, so hängt sie von der Form ab, in der sie der jedesmaligen Zeit geläufig ist» (W. XV, 185).

[1]) J. Volkelt, Grillparzer als Dichter des Tragischen, Nördlingen 1888. S. 164ff.

[2]) Vgl. dazu Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, Wien. IV, 344.

Wenn nun diese Forderungen in der «Ahnfrau» auch noch nicht erfüllt sind, so zeigen sie doch, auf welche Form der Tragik Grillparzer in Übereinstimmung mit seiner Auffassung des «Macbeth» hinauswollte. Und behält man diese Absicht im Auge, dann steht die Tragik dieses Stückes zu der der späteren Dramen letzten Endes in keinem Gegensatze mehr. Bekenntnis und Wollen haben sich nicht geändert, wenn Grillparzer das Wesen des Tragischen dahin formuliert, daß im Trauerspiele nicht, wie die «Neueren» meinen, die Freiheit über die Notwendigkeit den Sieg davontragen soll, sondern umgekehrt der Mensch der von seiner Willensbestimmung unabhängigen Notwendigkeit unterliegt (W. XV, 175 f.).

Volkelt weist feinsinnig nach, wie diese Auslegung des Tragischen als negatives Moment, nach der Seite seiner vernichtenden Schwere aus Grillparzers persönlicher «Scheu und Unsicherheit gegenüber dem Leben entspringt», wie seine Tragik auf einer «dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit» beruht. Seine tragischen Helden unterliegen meist, weil sie den Zwiespalt zur Welt als Qual empfinden und sich nicht davon losringen können.

Vergleichen wir diese geistige Organisierung mit dem Bilde Shakespeares, das uns seine Werke ganz unabhängig von allen biographischen Erkenntnissen liefern, so leuchtet der Unterschied beider Dichternaturen klar entgegen: bei Shakespeare eine Tragik der titanenhaften Kraft, der überschäumenden Leidenschaften, die das Gefäß der Seele zersprengen; bei Grillparzer weiche Zartheit, tiefste Sensibilität, Scheu vor der Härte der Welt.

So kam es, daß Grillparzer nur selten männliche Vollnaturen in Shakespeare'schem Sinne, sondern, in engerer Verwandtschaft mit Lope, mehr wie dieser problematische, unentschlossene Charaktere gezeichnet hat. Der ersten Art gehören Ottokar, Rudolf von Habsburg, Primislaus an. E. Reich hat bereits darauf hingewiesen, daß «König Ottokars Glück und Ende» unter allen Dramen Grillparzers einer Shakespeare'schen Tragödie am nächsten steht, weil es «gleich dem Lear die Tragödie des absoluten Herrschers, des Gottesgnadentums im üblichen Sinne ist»[1]). Aber so sehr auch hier die geschichtliche Entwicklung in der von Grillparzer theoretisch geforderten Weise poetisch zur ewigen Wahrheit erhoben ist, so ist doch Ottokars Gestalt dem historischen Hintergrunde nicht in dem Maße eingeordnet, wie Shakespeares Heinrich, Richard III. u. a. Man fühlt

[1]) Emil Reich, Franz Grillparzers Dramen, Leipzig 1894. S. 110.

überall, wie der Dichter das brennendste Interesse an der Individualität als solcher hatte, und angesichts dieser Tatsache muß man auch zweifeln, ob er zu dem geplanten national-österreichischen Dramenzyklus die historisch-dramatische Kraft besessen hätte. «Ottokar» ist kein Heinrich, kein Richard, sondern sozusagen Grillparzers «Macbeth», mit dem er sich um so eher vergleichen läßt, als auch er, teilweise getrieben von dem blinden Ehrgeiz eines herrschsüchtigen Weibes, den Weg vom höchsten Gipfel des Glückes bis zum tiefsten Fall durchmißt. Dabei hat sich der Dichter auch des bei Shakespeare gewöhnlichen Kontrastes von kurzem Triumph und mehr skizzierter Schuld gegen bittere Enttäuschung und ausgeführtere Strafe[1]) bedient.

Jedenfalls hatte Grillparzer, nachdem er in der «Sappho» die einfache, strenge Form geübt hatte, an Shakespeare, nicht an dem viel sprunghafteren und lockereren Gefüge der Lope'schen Dramen gelernt, wie der Tragiker große historische Stoffe zu überwältigen hat. Wenn auch «Ottokar» und der «Bruderzwist im Hause Habsburg» in der Exposition analytischer als Shakespeare'sche Dramen angelegt sind, so lassen sich doch die lebendige Aufrollung des Problems, die Kontrastierung der Charaktere und historischen Entwicklungen, die breitzügige Komposition, die bewegte, vielgestaltige Handlung mit reicher Episodenverflechtung und endlich die geschichtliche Bewältigung großer, um eine Person gruppierter Massen neben die Handhabung des Briten stellen, ohne daß man dabei eine direkte Beeinflussung nachweisen könnte. Würde doch selbst Shakespeare, wie Hebbel sich ausdrückt, vor dem ersten Akt des Ottokar die Mütze gelüftet haben. Ja, es gelingt Grillparzer sogar, mehr als dem Briten in seinen historischen Stücken den Stoff zu konzentrieren, weil er eben vor allem Individualist war. Und so geht die Virtuosität der Gestaltung immer mehr auf die individuelle Charaktervertiefung über, während die bewegte Handlung abnimmt. Das ist der Weg vom «Ottokar» über den «Bruderzwist» bis zur «Libussa», jener herrlichen Offenbarung deutschen Dichtergeistes. Aber der Ausgleich zwischen al fresco-Stil und Individualisierung, den Shakespeare in seinen großen Tragödien gefunden hat, ist Grillparzer leider nicht gelungen.

Eine kurze ästhetische Erörterung, die hier gestattet sei, wird

---

[1]) Man vgl. dazu Otto Ludwigs Beobachtungen über Richard II. (Ges. Schriften, Leipzig 1891. V, 191).

noch auf eine wesentliche, gleichsam metaphysisch-ästhetische Beziehung zwischen beiden Dichtern hinführen. Für meine Auffassung ist das Drama Nachahmung eines realen Geschehens unter dem obersten Gesetz der Natürlichkeit. Das bedeutet keineswegs eine Wiederholung der längst überlebten naturalistischen Forderung, die Kunst soll «wieder die Natur sein», denn nachahmen heißt nicht mit etwas schon Vorhandenem identifizieren, sondern ihm ein anderes Seiendes gegenüberzustellen. Wie aber — jeder Vergleich hinkt bekanntlich — auch der fleißigste Stümper niemals den Meister erreicht, so kann auch die genaueste Beobachtung nicht zur Erfassung der ganzen Natur führen, denn sie ist in ihren Erscheinungen unendlich, geschweige also daß der Künstler sie nachgestalten kann. Seine Aufgabe besteht vielmehr darin, aus der unbegrenzten Fülle der Erscheinungen eine Summe auszuwählen, deren Maß und Art durch seine Subjektivität bestimmt wird, diese unter Ausstoßung oder Ergänzung einzelner Züge zu einer Einheit zu verbinden und nun seine ideelle Gestaltung in eine Sinnenwelt zurückzuschaffen, die unter ganz anderen Raum-, Zeit- und Lichtgesetzen steht. Obwohl also das Kunstwerk, als in sich geschlossene Einheit, aus dem Weltganzen herausgehoben ist und statt unendlicher Entwicklung feste Begrenzungen gibt, so strebt es doch gleichsam in das Weltganze zurückzukehren. Der Dramatiker greift, um den Eindruck einer unendlichen Natur zu erzeugen, nicht nur unter allen möglichen Bedingungen der Handlung die räumlich, zeitlich und seelisch umfassendsten heraus, er sucht auch seine Charaktere so zu gestalten, daß wir in jedem einzelnen eine Verbindung der möglichen Eigenschaften seiner Gattung zu sehen glauben. Zwei Wege führen zu diesem Ziel. Einmal betont der Dichter einen generellen Charakterzug, wie Ehrgeiz, Eifersucht u. a. ganz besonders, und baut darauf sein Stück auf. Diesen Weg geht Shakespeare beispielsweise in «Macbeth», Grillparzer folgt ihm im «Ottokar». Oder der Dramatiker macht auch eine Gruppe von Personen zu Vertretern des einen Typischen, von denen jede einzelne dann eine Abstufung desselben darstellt. So beobachtete Gervinus, daß die Charaktere im «Lear» «gleichmäßig als eine Beute maßloser Gemütsbewegungen, heftiger Gefühle oder unüberwindlicher Begierden» gezeichnet sind. Bei Grillparzer begegnet uns dieselbe Erscheinung im «Ottokar»: die Parteigänger und Landsleute des Böhmenkönigs repräsentieren Ehrgeiz, Herrschsucht und Maßlosigkeit, Rudolf mit Margarethe und den Ihrigen aber Edelmut und weise Mäßigung.

Einen gleichen Ausblick in die Unendlichkeit gibt Shakespeare noch einmal bei der Lösung des tragischen Konfliktes. Um unsere Vorstellung, in der das Naturganze als fortdauernde Schöpferkraft besteht, nicht durch das bloße Unterliegen des Helden unbefriedigt und die Vernichtung triumphieren zu lassen, führt er den jugendlichen Vertreter einer neuen sieghaften Zukunft ein, so in «Richard III.» den jungen Norfolk, im «Hamlet» den Fortinbras u. a. m. Auch sie sind zwar in subjektiver Einseitigkeit befangen, aber unter allen denkbaren Fehlern vermeiden sie gerade denjenige, welcher zum Sturz des Helden geführt hat. Da wir jedoch noch so sehr von der Vorstellung erfüllt sind, daß Leidenschaften, wie die des Helden, zum Untergang führen müssen, so denken wir an alles eher, als an eine spätere mögliche Vernichtung der auf den Trümmern stehenden Lichtgestalt. Zu dieser Art eines Ewigkeitsausblickes vermag sich Grillparzer nicht zu erheben, obwohl auch seine Tragik in die Unendlichkeit hinausstrebt. Auf seinen Helden liegt, wie schon Volkelt bemerkt hat, «die hohe und stille Trauer der Endlichkeit wie eine schmerzliche Weihe», sie gehen zu Grunde mit einer letzten elegischen Zurückweisung der Welt, und kein Zukunftsheld erhebt sich aus den Ruinen. So offenbaren sich bei der gleichen tragischen Absicht auch hier die Verschiedenheiten ihrer dichterischen Individualitäten: auf der einen Seite Shakespeares gesteigerte Lebensstimmung, auf der anderen die durchaus nicht lebensarme, aber durch äußere und innere Schwierigkeiten gequälte, pessimistische Zagheit Grillparzers.

Ohne Fortinbras gestaltet er Tragödien in sich gekehrter, zwiespältiger Charaktere. Den bedeutendsten von ihnen, Rudolf II. im «Bruderkrieg», mag man in eine Parallele zu Hamlet und Richard II. stellen. Rudolf wie Richard sind erfüllt von der Idee des Gottesgnadentums, beide sind ohne kräftiges Selbstbewußtsein, aber von grübelnder Selbstzersetzung und Selbstvernichtung. Beide besitzen eine feinere Geistesbildung, die sich gern in langatmigen Reden ergeht. In seiner kampffremden Stimmung (III, 1. W. VII, 50, 64) erinnert der Österreicher geradezu an die Friedenssehnsucht des englischen Königs (I, 3). Richard ist Egoist im gewöhnlichen Sinne, er kennt keine Grenzen, wenn es seine Launen zu befriedigen gilt, Rudolf ist ein «geistiger» Egoist, hat daneben aber doch eine Vorstellung vom Gesamtwohl und läßt sich daher durch ideales Streben imponieren. Richard vermag noch zu handeln, der belastete Rudolf niemals. In lichten Augenblicken erkennt er die eigene

Unfähigkeit zu seinem Amt. So gleicht er in der Unkraft einer großen ihm gestellten Aufgabe gegenüber dem Grübler Hamlet und, während er zwischen Despotismus und Tatenlosigkeit schwankt, wird er schließlich, wie der Dänenprinz, zum Werkzeug kalter, intriganter Tatmenschen. Die Abführung des gefangenen Feldmarschalls Rußworm (I, 1) und die sich daran anknüpfende Exposition ist von Shakespeare nicht unbeeinflußt.

Auch die Expositionsszene zum «Treuen Diener seines Herrn» mutet uns, wenn auch sie gleich dem Eingang des «Ottokar» außerordentlich synthetisch ist, in ihrer lebendigen Bewegtheit, in der scharf plastischen Gegenüberstellung der Charaktere und Nationen, die sie vertreten, recht shakespearisch großzügig an. Wenn Herzog Otto und seine Leute vor dem Fenster des alten Bancbanus mit Schmähreden auf ihn und sein junges Weib lärmen, so schwebt einem die Straßenszene aus dem «Othello» (I, 1) unwillkürlich vor, in der Rodrigo und Jago Desdemonas alten Vater Brabantio heraushetzen, ohne daß man mit Bestimmtheit zu sagen wagte, sie habe auch Grillparzer vorgeschwebt. Otto selbst ist aber ein Held subjektiver Maßlosigkeit, dessen Tragik Shakespeare immer wieder und wieder gestaltet hat, während der Hauptheld Bancbanus eine Mischung eigenartigster Elemente ist. Auch er ist, wie Hamlet, einmal vor eine Aufgabe gestellt, der er nicht gewachsen ist, und gerät schließlich dadurch in Verbindung mit seinem maßlos überspannten Pflichtgefühl in eine wahre Sinnbetörung, in der ihm die drohenden Gefahren ganz entgehen. Dann aber liegt in ihm doch wieder so viel Trotz, so viel Härte und Stolz, daß man sich zum Vergleichen wieder viel eher das Bild eines Coriolan als das Hamlets in Erinnerung rufen möchte. Die tief pessimistische Grundstimmung teilt das Stück mit beiden Shakespeare'schen Tragödien.

So sehr «Des Meeres und der Liebe Wellen» in der Form die klassische Sappholinie fortsetzt, so sehr ist gerade dieses Stück mit reichstem persönlichen Leben durchtränkt und enthüllt Grillparzers ganze Stärke in der Schilderung von Gemüt und Innigkeit. Ein Vergleich mit dem Shakespeare'schen Hohenlied der Liebe liegt natürlich auf der Hand. Hero wie Julia werden durch die erwachende Leidenschaft in allen Tiefen ihres Wesens umgewandelt (Volkelt), beide scheinen in ihrem Gesamtdasein auf eine neue Entwicklungsstufe emporgehoben zu sein. Mit der Liebe erst erwacht ihr eigentliches Weibsein, ein psychologischer Vorgang, den Grillparzer auch an «Esther« und «Libussa» schildert. Schnell und

plötzlich der Leidenschaft, wie einer unabänderlichen Macht, verfallen, erheben sich Julia, Hero, Esther und Libussa aus der bisherigen Kargheit zu reicher Lebensfülle, in der die geschlechtliche Reife als dunkle Triebkraft wirkt, ohne daß auch nur der geringste Schein absichtlicher Koketterie aufkommt. Weil sie von einer wunderbar zarten Keuschheit umflossen sind, weil sie von dem sicheren Instinkt der reinen Frau geleitet werden, dürfen sie sich rückhaltlos ihrer Leidenschaft hingeben, durch die sie wohl zu Grunde gehen, nie aber sich selbst verlieren können. Nur einen leisen Wiederklang der liebegesättigten Stimmung aus der Abschiedsszene zwischen Romeo und Julia nach gemeinsam verbrachter Nacht (III, 5) wird man in Heros Stimmung am Morgen nach dem genossenen Liebesglück im Turm erkennen, wenn sich in ihr, wie in Julia, die unter tiefstem Erleben erwachte Frau enthüllt. Die Art dieser Schilderung in dem sonst leider abfallenden vierten Akt von «Des Meeres und der Liebe Wellen» darf man, neben der wunderbaren Turmszene, unbedenklich den Liebesschilderungen Shakespeares an die Seite stellen.

Aber auch die männlichen Helden haben mancherlei Beziehungen zu einander. Wie in Romeo, leuchtet auch in Leander die Liebe plötzlich auf und steigert sich schnell bis zum kühnsten Wagemut, beide wollen die Welt verachten, wenn ihre Liebe nicht erwidert wird, beide sind leicht zum Verzweifeln geneigt und werfen alles über Bord. Abgesehen von den feindlichen äußeren Verhältnissen, führen sie denn auch in gleicher Weise durch ihr blindes Dahinstürmen den tragischen Ausgang der Liebe herbei. Beide sind in sich gekehrt Träumen verfallen, aus denen sie erst durch die Leidenschaft herausgerissen werden, nur ist Leander mehr dumpfer Schwärmer und Hero daher seine «erste» Liebe, Romeo aber der lyrisch schwelgende, leidenschaftliche Liebhaber und daher von unerfüllter Leidenschaft getrieben, ehe Julia ihm begegnet. In dem Paar Benvolio-Naukleros ist ihnen im Gegensatz zum eigenen Wesen der übermütige, leichtlebende, Trübsinn zerstreuende Begleiter gegeben.

Durch die Verwandtschaft des Milieus wird man bestimmt, noch ein letztes Stück Grillparzers, die «Jüdin von Toledo», mit der Shylock-Tragödie in Vergleich zu stellen, doch ergeben sich dabei höchstens Spuren mehr indirekter Beeinflussung. Interessant ist, daß der Jude Isaac in Grillparzers Quelle, «Las Paces de los Reyes» von Lope de Vega, nur als schwacher Greis erscheint und von dem deutschen Dichter erst in einen geizigen, christenhassenden Charakter, also gleichsam in einen Teilcharakter Shylocks, umgewandelt

ist. Wie Jessica ist auch Isaacs Tochter Rahel ein leichtsinniges Naturkind voll übermütiger Laune, aber sinnlich begierig und oberflächlich, während jene von tieferem Gemüt ist.

Der tief schwermütige Grundzug in Grillparzers Charakter und Kunst ließ ihn schmerzlicherweise niemals zur freien Entfaltung seines bedeutenden komischen Talentes kommen. Weil ihm die eigene fessellose seelische Erhebung fehlte, wurde sein Humor allmählich ganz zur Lust am Spott und ergoß sich in erbitterte Epigramme.

Beim «Spartakus» wurde hervorgehoben, daß Grillparzer gern gleich Shakespeare komische Elemente mit tragischen Begebenheiten verwebt, wofür als weiterer Beweis nur die Zawisch-Kunigunde-Handlung genannt zu werden braucht. Häufiger aber noch erscheinen in ernsten Vorgängen Charaktere mit komischen Beimischungen, so Bancbanus, Herzog Otto, Naukleros, Zanga u. a. m., ohne daß auch hier ein mehr als ganz allgemeiner Einfluß Shakespeares festzustellen wäre, zumal sich auch keine der genannten Personen zum freien Spiel des Scherzes erhebt. Das ist Grillparzer nur ein einziges Mal in «Weh dem der lügt» geglückt. Der lebensprühende, witzige, im geistreichen Scherz gewandte und geschwätzige Küchenjunge Leon ist ebenso ein freies Erzeugnis echt komischer Shakespeare'scher Phantasie, wie der unkomplizierte in seiner tierisch-instinktiven Roheit an Caliban gemahnende, mehr aber wohl von Lope de Vega beeinflußte Galomir.

Wenn man nun rückblickend Grillparzers Verhältnis zu Shakespeare etwa mit dem gleichzeitigen, dichterisch ebenfalls befruchtenden Hebbels vergleicht, dann ergibt sich ein klarer Unterschied. Hebbel fühlte in sich eine Art welthistorischer Mission, er wollte die Tragödie zu einer neuen Stufe emporführen, er wollte sie bewußt über Shakespeare hinaus entwickeln. Dazu gehörte, daß er seinen Blick an und für Shakespeare besonders schärfte. Grillparzer aber dichtete wie ein «Poet» im eigentlichen Sinne, ohne um das Wie und Warum zu fragen, denn er war im höchsten Grade eine antiteleologische Persönlichkeit. Er will weder Shakespeare in der Form des Tragischen nachahmen, noch über ihn hinausgehen, er hat nur die eine Sehnsucht — Dichter zu sein.

Außer den im Text genannten Literaturquellen sei für den vorstehenden Aufsatz namentlich auf die Erhardtsche Grillparzerbiographie, auf die Aufsätze von Volkelt, Sauer, Minor, Arnold u. a. im Grillparzer-Jahrbuch, im «Euphorion» und in Seufferts «Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte» I verwiesen.

Zur Geschichte der ersten Aufführung von Schlegel's Hamlet-Übersetzung auf dem Kgl. Nationaltheater zu Berlin.

Mit unveröffentlichten Briefen Ifflands und seiner Frau an A. W. Schlegel.

Von

Ella Horn[1]).

Während wir über die erste Aufführung des «Hamlet» in der Schröder'schen Bearbeitung mit Brockmann in der Titelrolle am 17. Dezember 1777 sehr genau unterrichtet sind[2]), war darüber, wie die erste Aufführung des Schlegel'schen «Hamlet» zustande kam, bis vor kurzem wenig oder garnichts bekannt. Johann Valentin Teichmann[3]) erwähnt die Aufführung nur in den Beilagen und gibt an, daß Schlegel 67 Thlr. 19 Groschen für die Umarbeitung erhalten habe. Bei Eduard Devrient[4]) ist zwar die Erstaufführung kurz verzeichnet, aber mit dem nicht einmal richtigen Zusatz, daß der «Hamlet» Schlegels denjenigen Friedrich Ludwig Schröders verdrängt habe. Auch Rudolf Genée[5]) zeigt sich über die Schwierigkeiten, die sich der Berliner Aufführung von Schlegels «Hamlet» entgegenstellten, nicht unterrichtet und begnügt sich damit, festzustellen, daß diese erste Auf-

[1]) Für literarischen Nachweis bin ich dem verstorbenen Professor Arth. Herm. Lier-Dresden dankbar.

[2]) Vgl. R. Genée, Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland. Leipzig 1870, S. 247 ff. u. derselbe in Nord und Süd. Berlin 1877, S. 398 ff.

[3]) Literar. Nachlaß, hrsg. v. Franz Dingelstedt. Stuttgart 1863, S. 352 und 460.

[4]) Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Neue Ausgabe. Berlin 1905, 2. Bd., S. 101.

[5]) Hundert Jahre des Kgl. Schauspielhauses. Berlin 1868, S. 68 u. 69 und Ifflands Theaterleitung 1796—1814. Berlin 1896, S. 30.

führung eine wahrhaft künstlerische Tat gewesen wäre, denn es hätte sich hierbei nicht um das einzelne Stück, sondern überhaupt um die Einführung Shakespeares im Versmaß des Originals auf der deutschen Bühne gehandelt. Max Martersteig[1]) sowohl als auch Monty Jacobs[2]) übergehen die Tatsache vollständig. Selbst die durch ein Preisausschreiben der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft veranlaßten Arbeiten von Alexander v. Weilen[3]) und Adolf Winds[4]) erschöpfen den Gegenstand in keiner Weise, ebensowenig wie Hans Daffis[5]), obwohl sie manchen dankenswerten Fingerzeig geben und allerhand neues Licht über das Thema verbreiten.

Und doch fließen die Quellen ziemlich reichhaltig, sie sind aber nicht systematisch ausgenutzt worden, so daß es sich wohl verlohnt, noch einmal das ganze Material, das erst vor kurzem durch die von Erich Schmidt nach Georg Waitz vermehrt herausgegebene Briefsammlung «Caroline, Briefe aus der Frühromantik»[6]) bereichert worden ist, zu untersuchen, wobei vor allem die Beziehungen Ifflands und seiner Frau zu August Wilhelm Schlegel und seiner Frau Caroline sowie zu seinem Bruder Friedrich ins Auge zu fassen sein werden. Eine willkommene Ergänzung zu den der gedruckten Literatur zu entnehmenden Notizen bilden die im folgenden mitgeteilten Briefe Ifflands und seiner Frau an A. W. Schlegel, die zwar Anton Klette in seinem Verzeichnis der von A. W. Schlegel nachgelassenen Briefsammlung[7]) erwähnt hat, die aber bisher, mit Ausnahme des von G. Waitz[8]) mitgeteilten Schlusses des Briefes der Iffland, noch nicht veröffentlicht worden sind. Sie befinden sich jetzt im Besitz der Kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden, wo sie als Bd. 19 des Schlegel'schen Nachlasses aufbewahrt werden[9]). Sie werden hier

[1]) Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Leipzig 1904.

[2]) Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen. Leipzig 1913. (Insel-Verlag.)

[3]) Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. = Schriften der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. III. Berlin 1908, S. 81f.

[4]) Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. = Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd. XII. Berlin 1909, S. 46. (Vgl. auch das Register unter Beschort und Iffland.)

[5]) Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. = Literarische Forschungen, hrsg. v. Joseph Schick u. M. Frhr. v. Waldberg. Berlin 1912, S. 55ff.

[6]) 2 Bde. Leipzig 1913.

[7]) Bonn 1868, S. 10, Nr. 62 u. 63.

[8]) Caroline und ihre Freunde. Leipzig 1882, S. 57.

[9]) Msc. Dresd. e 90.

wortgetreu, ohne jegliche Änderung auch der absolut haarsträubenden Rechtschreibung und Interpunktion abgedruckt[1]).

Zum erstenmal wird Schlegels Shakespeare-Übersetzung in Verbindung mit Iffland in einem Brief Friedrich Schlegels an seinen Bruder August Wilhelm aus Berlin vom 2. August 1797 erwähnt[2]). Dort heißt es:

«Ifflanden hat Unger[3]) den Shakespeare[4]) gegeben. Ich sah ihn neulich bei ihm. Es ist einer der angenehmsten Gesellschafter, die ich gesehn. Nur spricht er etwas allein und hat garnicht die Gabe, auch andere sprechen zu machen. — Er fing auch gleich sehr artig an von Deinem Shakespeare zu reden. Doch konnte ich in der Gesellschaft, wo es war, weder ein recht umständliches Gespräch darüber anfangen, noch auch gleich mit der Tür ins Haus fallen. — Unger meint, es hätte viel Schwierigkeiten, ginge aber doch vielleicht. — Jetzt ist Iffland auf 3 Wochen ins Bad gereist. — Ich werde mich hinter Fleck[5]) zu stecken suchen, der fast in jedem Shakespeareschen Stück eine große vorteilhafte Rolle finden würde, welches mit Iffland der Fall garnicht ist . . .»

Schlegel hatte damals die persönliche Bekanntschaft Ifflands noch nicht gemacht, da er bei dessen erstem Gastspiel in Weimar im Jahre 1796 nicht zugegen gewesen war[6]). Man wird annehmen dürfen, daß Friedrich, der seinen Bruder, Caroline und deren Tochter aus erster Ehe, Auguste Böhmer, fortwährend bestürmte, im Frühjahr 1798 nach Berlin zu kommen[7]), die Absicht hatte, diese Bekanntschaft zu vermitteln. Er wandte sich zu diesem Zweck an Helene Unger, geborene

---

[1]) Leider waren die Nachforschungen nach dem Verbleib der Schlegelschen Antworten vergeblich. Falls sie uns erhalten sind, dürften sie sich im Archiv der Generalintendantur der Kgl. Schauspiele in Berlin befinden, denn die späteren Briefe Schlegels an Iffland über die Cäsar-Aufführung (abgedruckt im Jahrbuch d. deutsch. Shakespeare-Gesellschaft 7. Jg. Weimar 1872, S. 48 ff.) werden dort aufbewahrt. Auf ein Gesuch um Erlaubnis zur Benutzung des Theaterarchivs erteilte die Verwaltung ablehnenden Bescheid.

[2]) Vgl. Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, hrsg. v. Oskar F. Walzel. Berlin 1890, S. 289.

[3]) Friedrich Unger in Berlin, Buchhändler, Drucker und Formschneider, verlegte unter anderem Schlegels Shakespeare-Übersetzung. Vgl. Caroline I, S. 721.

[4]) Gemeint kann nur der bereits im Jahre 1797 erschienene 1. Band sein. Friedrich wollte Iffland vermutlich zur Aufführung des «Julius Caesar» bewegen. Vgl. Weilen, a. a. O. S. 87.

[5]) Johann Friedrich Fleck, der bekannte Berliner Schauspieler (1757—1801).

[6]) Caroline I, S. 405.

[7]) Vgl. z. B.: Caroline I, S. 440, 623—627.

v. Rothenburg, die Frau von Wilhelms Verleger, die sich als Romanschriftstellerin und Übersetzerin betätigte und, wie er schreibt, «à toute bride»[1]) seine Freundin sein wollte, von ihm aber als «die Alte, die Katze, die Ungeheure» verspottet wurde. Sie galt als außerordentlich adelsstolz[2]). Er dachte daran, seinen Bruder, Caroline und ihre Tochter bei Ungers, die ein großes Haus machten, einzuquartieren, und benachrichtigte Wilhelm schon am 18. Dezember 1797, daß es Ungers sehr lieb sei, wenn sie im nächsten Frühjahr (1798) nach der Leipziger Messe kommen wollten[3]). Am 25. März 1798 aber meldet er[4]): «... Unger reist wie alle Buchhändler den 3ten, 4ten, 5ten Mai nach Leipzig und ist mit der Reise doch 14 Tage weg. Ihr seid der Frau aber gleich (nach seiner Abreise versteht sich) willkommen. Sie wird dann schon auf dem Garten wohnen und uns nicht mehr genieren als billig ist ...» Ob dieses Anerbieten der Unger ernst und ehrlich gemeint war, ist nicht ganz klar. Findet sich doch schon am Schluß desselben Briefes vom 25. März die Bemerkung: «Die Ungern sprach heute so, als würde sie noch nicht auf dem Garten wohnen, wenn Ihr vor Unger kommt, das wäre mir gar nicht lieb. — Das nächste Mal schreibst Du mir wohl recht bestimmt, wann Du kommst»[5]). Den Grund für diese Sinnesänderung Friedrichs erfährt man aus einer Stelle in der Fortsetzung dieses Briefes, in der es heißt: «Von der alten Ungern, hoff' ich, sollst Du auch profitieren. Es ist schon einige Wochen, daß sie Dir im Herzen entgegenjubelt. Sie schreibt, sie wäre eine hitzige Närrin. Rüste Dich mit Mut, sie greift die Menschen ernstlich an»[6]).

Jedenfalls wurde aus allen diesen Plänen nichts. Iffland war mit Ungers nach Leipzig gereist[7]) und wurde erst Ende Mai oder Anfang Juni zurückerwartet. Friedrich hatte schon im April alle Hoffnung aufgegeben, da er am 13. April schreibt: «Daß sie [Caroline und Auguste] nicht kommen, ist ein rechter Jammer. Ich hoffe, Ihr kehrt wieder über Berlin zurück. Ist's möglich, so besuche ich Euch in Dresden ...» Was sich aber in Berlin nicht verwirklichen ließ, machte sich bald darauf in Weimar wie von selbst. Iffland reiste

[1]) Vgl. Walzel, S. 317.
[2]) Über die Unger vgl. Walzel a. a. O. S. 413.
[3]) Vgl. Walzel, S. 334.
[4]) Vgl. Walzel, S. 371.
[5]) Walzel, S. 380.
[6]) Walzel, S. 382.
[7]) Walzel, S. 380.

kurz nach dem 20. April mit Frau und Magd nach Weimar[1]), wo er vom 24. April bis zum 4. Mai an sieben Abenden gastierte. Schlegel und Caroline waren von Jena herübergekommen, um dem Gastspiel beizuwohnen. Sie sahen seine Leistungen in voller Bewunderung an und wohnten mehreren der von Goethe zu Ehren des Künstlers gegebenen Frühstücken bei[2]). Caroline benutzte die Gelegenheit, um Ifflands Interesse für Gotter[3]) und seine Frau Luise, die ihre intime Freundin war, zu erregen[4]). Sie hielt damals Iffland noch für höchst zuverlässig, was, wie wir sehen werden, später nicht mehr der Fall war; denn sie bemerkt in dem Brief vom 2. Mai 1798: «Geht Iffland einmal an die Sache, so kannst Du auf seinen äußersten Eifer rechnen, aber er mag allerdings mit Geschäften überladen sein»[5]). Wenige Tage später, am 9. Mai reiste Caroline mit ihrer Tochter nach Dresden[6]). Wilhelm aber begab sich bald darauf nach Berlin[7]). Sein fünfwöchentlicher Besuch in Berlin zeitigte das Abkommen mit Iffland, den «Hamlet» in Schlegels Übersetzung in seiner ursprünglichen Form, fast ohne Änderungen[8]), zum Herbst auf die Berliner Bühne zu bringen. Wir sind darüber unterrichtet durch einen Brief Wilhelms aus Berlin an Goethe vom 10. Juni 1798[9]), in dem es heißt: «Iffland habe ich schon öfter auf und außer dem Theater gesehn, doch beides noch nicht so häufig als ich gewünscht hätte . . . Ich habe ihm den «Hamlet»[10]) vorgelesen, den er mit der gespanntesten Aufmerksamkeit und mit großer Empfänglichkeit für das große Ganze, für den inneren tiefen Zusammenhang bei scheinbaren Incohärenzen und für die wesentliche Schicklichkeit aller Umgebungen angehört hat. Es

[1]) Walzel, S. 386.

[2]) Vgl. Caroline I, S. 721, Anm. 199.

[3]) Friedrich Wilhelm Gotter, der Leiter des Gothaer Hoftheaters (1746 bis 1797), der Caroline gastfreundlich bei sich aufgenommen hatte, nachdem sie aus der wegen ihrer revolutionären Gesinnung über sie verhängten Haft entlassen war. (Vgl.: Rudolf Schlösser, Friedrich Wilhelm Gotter. Hamburg und Leipzig 1894, S. 153f.)

[4]) Caroline I, S. 450.

[5]) Caroline I, S. 450.

[6]) Caroline I, Anm. S. 723, Anm. S. 201 und: Schriften der Goethe-Gesellschaft. Weimar 1898, Bd. 13, S. 20.

[7]) Caroline I, S. 629.

[8]) Vgl. Genée, Hundert Jahre des Kgl. Schauspielhauses. Berlin 1868, S. 69.

[9]) Vgl. Goethe-Schriften, Bd. XIII, S. 23.

[10]) Der 9. Bogen mit dem Anfang des «Hamlet» war am 25. März 1798 in Friedrichs Händen. (Vgl. Walzel, S. 381.)

machte solchen Eindruck auf ihn, daß er sehr lebhafte Lust bezeigte, das Stück ganz in seiner ursprünglichen Gestalt, ohne alle Veränderung auf das Theater zu bringen, ein Wagestück, an dessen glücklichen Erfolge ich großen Anteil nehme.» Über das Ereignis seiner Berliner Reise schrieb er am 18. Juli 1798 von Dresden aus an Goethe[1]: « . . . Ich würde diese [5 Wochen in Berlin] aber auch dann nicht für verloren halten, wenn weiter nichts dadurch zustande gebracht wäre als die Aufführung des «Hamlet», wozu ich noch in den letzten Tagen mit Iffland alles verabredet. Er bleibt dabei, sich ganz treu an die ursprüngliche Gestalt zu halten, bis auf einige Ausdrücke, denen wir der leidigen Schicklichkeit zulieb, veränderte Lesearten haben unterlegen müssen, und einige Licenzen in Ansehung der Theaterveränderungen, wo sie wohl am ersten erlaubt sein möchten, weil die Angabe derselben nicht von Shakespeare herrührt und ihm keine oder wenig Maschinerie zu Gebote stand[2])».

Auch seiner Frau scheint Wilhelm seine Erwartungen bezüglich des «Hamlet» mitgeteilt zu haben. Lesen wir doch in einem Briefe Carolinens an Luise Gotter aus Dresden Ende Juni oder Anfang Juli 1798: «Schlegel und Iffland haben große Pläne zusammen, der «Hamlet» soll nach Schlegels Übersetzung vollständig gegeben werden. Kommt dies um Michael zustande, so kehren wir gewiß über Berlin zurück . . .[3]).»

Die Hoffnungen aller Beteiligten sollten aber zunächst zuschanden werden. Die für den Herbst in Aussicht genommene Erstaufführung des «Hamlet» mußte um ein ganzes Jahr verschoben werden. Über die Gründe unterrichtet uns der hier folgende, bisher unveröffentlichte Brief Ifflands an A. W. Schlegel vom 3. September 1798[4]):

Mit einer Art von Jammer setze ich die Feder an. Ich habe keine Aussicht, daß vor dem Frühjahr, Hamlet eine Vorstellung werden kann, die Ihrer und unserer würdig sein könnte. Die immer noch dauernden Krankheiten, machen, daß beständig, einer für den andern, ein Geschirr aufgeworfen kriegt. Dazu muß ich die Menschen fétiren und in dieser Direktions-Preße, in diesem Tagewercke

---

[1]) Vgl. Schriften der Goethe-Gesellschaft, XIII, S. 32.

[2]) Diese Stelle wird auch von Marie Joachimi-Dege, Deutsche Shakespeare-Probleme. = Untersuchungen zur neueren Sprach- u. Literaturgeschichte. Hrsg. von Walzel, Heft 12, Leipzig 1907, S. 233 angezogen.

[3]) Caroline I, S. 452.

[4]) Die Anrede fehlt in diesem und in den folgenden Briefen.

zum Erwerb — was kann aus Hamlet werden? Mit Noth wird Mattausch[1]), dieser Tagen, als Reconvalescent, eine kleine alte Rolle, zur Aushilfe spielen, an lernen, ist nicht zu denken.

Möchten Sie doch das ganz übersehen und nicht an mir zweifeln, der ich, erst gestern Mittag, von der Unmöglichkeit gedrungen, mich entschließen konnte, dieß zu schreiben. Muß ich nicht dadurch bis Frühjahr, auf Sie Beide[2]) verzichten? Aber glauben Sie mir, Sie werden dann einen — so viel möglich — reinen Genuß haben und das — noch dazu nicht einmahl gewiße Flickwerk, was einst entstanden sein würde, müßte Sie empört haben. Aber nun liegt mir alles daran, zu wißen, wann und auf wie lange, Sie im Frühjahr kommen können? Erfreuen Sie mich damit, mir das bald zu sagen.

Der Jude von Cumberland[3]) ist gegeben und darüber sind von den Kreutzigern[4]) und mir, Streitschriften — meinerseits hoffe ich, auf honette Art gewechselt.

Es thut mir weh von diesem Blatte zu scheiden, welches Ihren Reisewagen seits drehen soll, statt zu uns. Wir lieben Sie so herzlich als mann Sie lieben muß. Meine Frau[5]) will Ihnen das selbst sagen.

Ach! In diesem Erwerbstumulte — ist mein Kopf Comptoirmäßig und die Kunst, ist mit facit — Summa und Salvo errore überschüttet. Das ist Kummer in jedem Sinne und ich fühle mich sehr bang dabei! Bedauren Sie mich. Mein beßeres Gefühl, von den Umständen gedrückt, verdient das manchmahl!

Von ganzer Seele der Ihre

Iffland.

B. d. 3. Septbr.
1798
n 13

Auch der nach Dresden gerichtete Brief an Wilhelm von Ifflands Gattin, auf den dieser am Schluß des seinigen verweist, hat sich erhalten und folgt hier mit allen Fehlern der Rechtschreibung und

---

[1]) Franz Mattausch, 1767—1833, seit 1789 in Berlin engagiert.

[2]) Sie beide = Schlegel und Frau.

[3]) «Der Jude» nach dem Englischen von Cumberland wurde zum ersten Mal in Berlin am 22. August 1798 gegeben. (Vgl. C. Schäffer u. C. Hartmann, Das Kgl. Theater in Berlin. Berlin 1886, S. 47.) Über die Streitigkeiten, die sich an diese Aufführung knüpften, vgl. Ludw. Geiger, Geschichte der Juden in Berlin II. Berlin 1871, S. 152ff.

[4]) Kreutziger, d. h. Leute, die Iffland kreuzigen, d. h. das Leben schwer machen.

[5]) Über Ifflands Frau Luise geb. Greuhn findet man jetzt die eingehendsten Angaben in den von Ludwig Geiger hrsg. Briefen Ifflands an seine Schwester, abgedruckt in den Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Bd. 6. Berlin 1905. S. 228—234. Die dort mitgeteilten Briefe Luise Ifflands, denen Geiger die mannigfachsten Sünden gegen Grammatik und Rechtschreibung vorwirft, scheinen stillschweigend verbessert zu sein.

Zeichensetzung. Er ist sehr schlecht geschrieben und daher schwer leserlich, auch wundert man sich über die geringe Gewandheit im Ausdruck, die sich aus der Vergangenheit der Iffland als Kammerdienerin der Herzogin von Zweibrücken Marie Wilhelmine Auguste und aus ihrer süddeutschen Herkunft erklären mag. Im übrigen hielt Caroline sie damals noch für eine gute Frau, was ihr Schlegel nach einem fünfwöchentlichen Umgang bestätigt hatte[1]). Ihr Brief an A. W. Schlegel lautet:

Berlin, den 8t. Sept. 98.

Die Erscheinung jhres lieben Briefes ist mir lange außgeblieben, Sie hatten mir Hoffnung gemacht, recht bald etwas von jhnen zu hören, und Sie wißen wohl — was man wünscht, glaubt man gern — Sie zu bestrafen antwortte ich fast auf der Stelle!

Ich kann für keine unbestochne oder unpartheische richterin, jhre Aufführung zu Berlin betreffent, gelten, weil ich, wie ich es jhnen Ehrlich bekant habe, wenn Sie es Sich noch errinern, sehr — aber sehr empfindlich auf einen gewißen punct bin, wo Madme Schlegel wie ich fast glaube viel billiger sein würde.

Es freut mich herzlich das Sie noch mit zufriedenheit Sich jhres hiesigen Aufenthalts gedenken, und wage es fast darauf die Hoffnung zu bauen das Sie jhre rückreise etwa auch ohne der Vorstellung von Hamlet beywohnen zu könen über Berlin nehmen mögten, die schöne Erwarttung Sie mit jhrer Frau Gemahlin bald bey unß zu haben, iezt mit der Erscheinung von Hamlet auf die ich und wir Alle unß schon von ganzer Seele gefreut hatten, aufgeben zu müßen, würde mir sehr wehe thun, mein Mann wird jhnen die Gründe der Unmöglichkeit, dieße vorstellung in so kurzer Zeit liefern zu können mitgetheilt haben, Krankheiten und Abweßenheit letztere wohl weniger als die ersteren, vereiteln schon Alles. Da wenn auch nicht das ganze Theater Perßonale doch der brauchbare Theil dazu nöthig sowohl von der oper, alß vom schauspiel, mein Mann möchte so gerne die höchste zarteste Sorgfalt auf dieße treffliche neue Schöpfung verwenden. Übereilt würde Er Seinen Zwek verfehlen müßen, solten Sich auch die Kranken erhohlen so bedürffen doch die Lahmen jhrer längst entbehrten Glieder, später hin alß es jhre Zeit erlaubt, aber früher alß im frühiar, kann Hamlet gegeben werden, mein Mann mögte jhre eigentlichen Wünsche darüber genau wißen, ist es jhnen lieber die Erste vorstellung bis zu jhrer Gegenwart außgesetzt zu wißen, oder ist es jhnen angenehmer, ie früher das stück möglicher weiße erscheinen kann,

ich wäre den Handel, zwischen Natur, und Darstellung der Natur herzlich gerne zufrieden, wenn es sich so thun ließe, im ernst die reizenten Gegenden in denen Sie nun schon so lange schwelgen, erregen fast meinen Neid, ich wüßte seit iahren keinen ort, der mich nach Aller Beschreibung so anzieht alß Dreßden vielleicht gelange ich noch dahin, wenn das Schickßahl mir noch einen Wunsch zu meinem Vergnügen gewähren will, so mag es dießer sein.

---

[1]) Caroline I, S. 452.

Was[1]) ich iezt für Sie noch hinzufüge liebe Madme Schlegel, darf jhr Herr Gemahl nun immer wißen. Er fürchtet Sich vor dem künftigen Winder, und für dem Professor ich würde bey dießer Veränderung mehr für Sie fürchten, wenn unß die Männer auch ohne Amt und stelle nicht die Angst schon zur gewohnheit gemacht hätten, so gar arg war es denoch mit der neuen Nina[2]) nicht zum wenigsten waren die häufigen Gewißensbiße immer ein gutes Zeichen — iezt wird jhre Liebenswürdigkeit, fremde reize längst außgelöscht haben kommen Sie nur auf die Gefahr, und vollenden Sie jhren Triumpf — mögten Sie die versicherung der herzlichsten Achtung gerne hören, von jhrer

Ergebensten

L jffland

Trotzdem bestand die feste Absicht, «Hamlet» sobald wie möglich zu geben, fort. Wir wissen das aus verschiedenen Briefstellen, in denen von diesem Plan immer wieder die Rede ist. Zunächst meldet Friedrich in einem nicht näher datierten Brief an seine Nichte aus dem Oktober 1798: «Neulich begegne ich Iffland zur Zeit des Theaters. Er ist äußerst freundschaftlich, spricht beständig von Wilhelm, von Caroline und Hamlet und nimmt mich mit ins Theater[3]).»

Im Oktober 1798 finden wir Wilhelm und Caroline wieder in Jena, wohin sie über Weimar im September zurückgekehrt waren, ohne Berlin zu berühren, aber noch immer mit ihren Gedanken bei der geplanten Aufführung beschäftigt. So lesen wir in einem Brief Carolinens an Luise Gotter vom 24. Oktober: «... Er [Iffland] ist jetzt etwas geplagt. Der «Hamlet» hat noch nicht können aufgeführt werden, vielleicht im Frühjahr. Von sich selbst hat er indes drei Stücke geliefert. Die brauchen keine neuen Einrichtungen und Dekorazionen ...[4]).»

Vor allem hielt Wilhelm selbst an dem Gedanken, nach Berlin zu reisen, fest. Wir ersehen das aus einer Bemerkung Friedrichs in einem Brief an Wilhelm vom 2. November 1798, in dem es heißt: «Schön und herrlich ist's, daß Du die Idee nach Berlin zu kommen,

---

[1]) Der Schluß ist abgedruckt bei Waitz, Caroline und ihre Freunde. Leipzig 1882, S. 57 mit dem falschen Datum: 8. Juli 1798, das Schmidt, Caroline, S. 724 übernommen hat.

[2]) Gemeint ist Friederike Auguste Caroline Unzelmann geb. Flittner (1771 bis 1814), für die Schlegel schwärmte. (Vgl. Schmidt, a. a. O. I. S. 724.) Am 3. Mai 1788 trat sie in Berlin zum ersten Mal in dem Singspiel von André «Nina oder Wahnsinn aus Liebe» auf und entzückte sofort ganz Berlin. (Vgl. Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 7. Jg. Weimar 1872, S. 48ff.)

[3]) Caroline I, S. 636.

[4]) Caroline I, S. 468.

von neuem belebt hast. Über den «Hamlet» weiß ich nichts bestimmtes[1]).» Es scheint also, daß Iffland sich absichtlich ausschwieg, weil er die Unmöglichkeit einer baldigen Aufführung einsah. Darauf deutet die Notiz in einem Brief Carolinens an Luise Gotter aus dem Ende des Jahres 1798 oder aus dem Anfang 1799 hin: «... Noch hab ich nichts von Ifflands. Beide schreiben nicht gern, und er ist sehr beschäftigt eben jetzt ...[2]).»

Im Laufe des Winters aber nahmen beide Gatten ihren Plan wieder auf. Schon am 4. Februar 1799 meldet Caroline Hardenberg mit aller Bestimmtheit: «Wir gehen in der Woche vor Ostern nach Berlin[3]).» Sehr erfreut darüber jubelt Friedrich Caroline am 19. Februar 1799 zu[4]): «Herrlich, göttlich und mehr als göttlich ists, daß Sie so entschlossen sind, nach Berlin zu kommen. Tun Sie's doch nicht, so verpfände ich Haus und Hof und komme zu Euch. In dieser Rücksicht ist's auch gut, daß Sie der alten Bestie [der Unger] so artig geschrieben haben ...» Bald darauf tauchte bei Friedrich der Gedanke auf, daß seine Geschwister auch bei Dorothea Veit[5]) wohnen könnten, wenn die Unger «Späne machen sollte». Dieser Gedanke gewann mehr und mehr Gewalt über ihn, zumal Iffland wieder stark vom «Hamlet» zu sprechen anfing[6]), so daß Friedrich im März folgendermaßen schreibt[7]): «... Nun noch ein wichtiger Punkt. Ich habe die greuliche Katze einigemal besucht; aber nicht erfahren, was sie Ihnen in Rücksicht des Kommens geschrieben, und sie zu fragen, den Gefallen wollte ich ihr nicht tun. Laden sie [Ungers] Euch nicht sehr ein, so nehmt es doch an, bei der Veit zu wohnen, die noch in diesem Monat ein anständiges und geräumiges Logis bezieht. Sie würde sich unmäßig freuen, wenn es geschähe und ich auch. Schleiermacher, Tieck und manche andere könntet Ihr da weit besser genießen, als in der foule bei Ungers. Mit Iffland müßte es sich eben so gut machen, und wenn er an dem frugalen Tisch die Unger'schen Fleischtöpfe nicht vermißte, so erhalten Sie einen neuen Beweis von seiner Echtheit; oder wollen Sie es darauf nicht an-

---

[1]) Walzel, S. 399—400.

[2]) Caroline I, S. 488.

[3]) Caroline I, S. 499.

[4]) Caroline I, S. 502.

[5]) Dorothea Veit, die älteste Tochter Moses Mendelssohns und spätere Gattin Friedrich Schlegels.

[6]) Vgl. Caroline I, S. 511 u. 512.

[7]) Vgl. Caroline I, S. 515ff.

kommen lassen? — Manchen Luxus würden Sie auch entbehren, aber dagegen auch manchen Ennuy. Denken Sie sich nur, es ist doch hart für Sie besonders, bei einer so greulichen Katze zu wohnen, wie die Alte ist. Ifflands sind überdem mit Unger, d. h. mit der Katze, jetzt nichts weniger als gut . . .» Trotz dieser Abneigung gegen Ungers ist im folgenden Brief wieder von ihnen die Rede: «Sie werden also nun auch auf der Charité d'amour wohnen, nämlich bei der alten Ungern. Zum Glück ist sie sich selbst genug um sich zu lieben und sich unglücklich zu machen. Sie hat versprochen dann im Schulgarten zu wohnen, und er ist durch und durch ein deutscher gentleman. Das Zimmer ist hübsch und ich wollte, Sie kämen, aber mit Augusten, sonst müßte ich Sie hassen[1]).» Den folgenden Brief an Caroline beginnt Friedrich mit den Worten: «Ich habe gestern einen dummen Streich gemacht, und Euch Ungers Anerbieten, aber nicht mit allen begünstigenden Nebenumständen vorgetragen. Ungers wollen nämlich zu dieser Zeit schon auf dem Garten wohnen[2]), und sie hat mehrmalen ausdrücklich zu erkennen gegeben, daß sie Euch in nichts genieren wollen. Dies ist freilich auch sehr nötig, da sie mit aller Welt hadert und zankt . . .[3]).»

Die Verhandlungen zwischen Friedrich und seinen Geschwistern, in die sich auch Dorothea Veit mit eigenen Bitten und Vorschlägen mischte, ziehen sich noch durch viele der folgenden Briefe fort[4]), doch würde es zu weit führen, alle Einzelheiten dar- und hier zusammenzustellen. Die Hauptsache war, daß Iffland sich wieder ernstlicher mit dem «Hamlet» beschäftigte. Darüber meldet Friedrich Caroline im März 1799[5]): «. . . Seit dem Evangelium Eurer Ankunft legt sich Iffland ordentlich auf die schönen Künste. Er scandirt im Piccolomini, er grüßt mich aus der weitesten Ferne, er spielt wieder idealisch (d. h. in Gedanken) den «Hamlet», kurz, er wird elegant . . .»

Alle diese Briefe, die offenbar sehr rasch nacheinander geschrieben sein müssen, die aber von Waitz und Schmidt nicht näher datiert werden konnten, fallen in die Zeit vor dem 19. März 1799. Das ergibt sich aus dem folgenden eigenhändigen, bisher noch ungedruckten

[1]) Vgl. Caroline I, S. 517.

[2]) Ungers hatten ein Landhaus im Tiergarten. Vgl. K. L. Woltmann, Sämtliche Werke. Berlin 1818, I, 1, S. 68.

[3]) Vgl. Caroline I, S. 517.

[4]) Vgl. Caroline I, S. 517, 520, 522.

[5]) Vgl. Caroline I, S. 525.

Brief Ifflands an Schlegel vom 19. März 1799, in dem er diesem die Verschiebung der «Hamlet»-Aufführung auf Michaelis meldet.

Berlin den 19 März 1799

Daß ein so geschundnes Kreützthier wie ich, sehr vest in seinen Gefühlen und Meinungen sein und bleiben könnte, ist vielleicht wenig wahrscheinlich, aber es ist wahr. Die Meinung und Liebe für Sie und Hamlet, besteht in Ihrer ersten Kraft. Sie haben gewonnen, daß des Publikums Vorlautheit die Piccolomini vorschob[1]), und ich Gotters Merope[2]) gleich darauf gab. Ohne diese Vorgänger, konnten Schauspieler und Publikum sich nicht zurecht finden.

Nun ist Mad. Unzelmann[3]) bis Ende Aprill verreiset und wäre sie es nicht: so dürfen wir iezt Wallensteins Schluß[4]) nicht weigern. Ich baue ein Landhaus[5]), verreise den 15. Mai auf 6 Wochen, den Fond dazu erobern. Nehmen Sie von mir, den Wechsel auf Ehrenwort, daß Hamlet Michaelis ist. Wenn Sie anders nicht den Anfang August vorziehen. Ich denke, da die genannten Umstände es iezt verhindern, deshalb an Michaelis, da diese Zeit dort auch Ferien hat, und wir dann auf die Freude Ihrer Gegenwart rechnen dürfen. Auch ist im Herbst das Publikum am empfänglichsten.

— Bauen Sie eisern auf die Gewißheit der Vorstellung!

Schilock und Richard sind unveräußerlich in Herrn Flecks[6]) Händen. Auf ein eignes Werk für die Bühne von Ihnen — warte ich mit Sehnsucht und würde Alles für Ihre Ehre und Ihren Gewinn, mit Entzücken thun. — Bitten Sie Ihre liebe Frau Madame Gotter zu sagen, daß sie Michaelis durch mich zwanzig Pistolen, für den Dorfjunker und die geänderte Mariane[7]) empfängt, dabei das eine Exempl. d. Dorfjunkers[8]) zurück. Sie soll wegen des Druckes sich nicht genieren. Mit herzlichen Grüßen von uns an Sie beiden der Ihre

Iffland

---

[1]) Die «Piccolomini» wurden aufgeführt: am 18. Februar 1799. (Vgl. Caroline I, S. 500 und Genée, 100 Jahre . . . S. 67.) Sie wurden nach Frau Ifflands Bericht sehr kalt aufgenommen. (Vgl. Caroline I, S. 536.)

[2]) «Merope», Trauerspiel nach Voltaire von Gotter, am 10. März 1799 gegeben. (Vgl. C. Schäffer u. C. Hartmann, Die Kgl. Theater in Berlin. Berlin 1886, S. 60.)

[3]) Vgl. Anm. Nr. 2 auf S. 42.

[4]) Erste Aufführung am 17. Mai 1799. Vgl. C. Schäffer u. C. Hartmann, a. a. O. S. 91. Genée, a. a. O. S. 67.

[5]) Ifflands Gartenhaus bei Berlin ist abgebildet in Beckers Taschenbuch. Leipzig 1822. Um das Geld für den Bau zu erwerben, verreiste er.

[6]) Vgl. Anm. Nr. 5 auf S. 36.

[7]) Gotters «Marianne» nach La Harpe war eines der beliebtesten Trauerspiele der Zeit, das seit dem 22. Juli 1776 in Berlin in unzähligen Vorstellungen gegeben wurde. Die in seinem Nachlaß befindliche Umarbeitung des Stückes, d. h. die geänderte «Marianne» erschien im Jahre 1802 als erste Nummer des Literarischen Nachlasses. (Vgl. Schlösser a. a. O. S. 213, 214.)

[8]) «Der poetische Dorfjunker» nach Destouches in der Bearbeitung von Gottscheds Frau wurde von Gotter unter dem Titel «Der schöne Geist» umgearbeitet und erschien 1802 im 3. Bd. des literarischen Nachlasses. (Vgl. Schlösser a. a. O. S. 276ff.)

Die Nachricht, daß Iffland verreisen würde, bestimmt das Ehepaar ihre Berliner Reise aufzugeben. Sie müssen diesen Entschluß umgehend an Friedrich gemeldet haben, der vermutlich noch vor dem 26. März lakonisch ausruft: «Ihr kommt nicht»[1]), während Dorothea in ihrem Brief an Caroline vom 26. März noch immer von einem Wohnen bei Ungers und einem Entgegenfahren nach Potsdam spricht[2]). Die definitive Aufgabe der Reise aber meldet Caroline in einem Brief an Luise Gotter vom 1. April 1799: «Leider gehen wir jetzt nicht nach Berlin. Denk' nur, Iffland schreibt, daß er am 15. März auf 6 Wochen verreist, und ohne Iffland ist kein Heil in Berlin ... Auch trägt uns Iffland an Dich auf, daß er Dir um Michaelis 20 Luisd'or senden würde und ein Exemplar der Abschrift vom schönen Geist zurück[3]). Warum er nun das nicht eher schickt, weiß ich nicht, wenigstens die Abschrift. Aber es wird wenig helfen, ihn darum zu befragen. Er antwortet äußerst langsam, — er kann nicht und klagt erbärmlich über Drang und Druck der Geschäfte. 20 Luisd'or ist nicht sehr viel, indessen begreif ich, daß, da das eine Stück nicht ganz neu, das andre nicht ganz Original ist, er nicht mehr bei der Theaterkasse vermag, und obendrein ist es nicht von Kotzebue ...»

Aber obwohl aus der Berliner Reise im Frühjahr wieder nichts wurde, ruhte die Korrespondenz zwischen Schlegels und Ifflands nicht. Wir wissen von einem Brief der Frau Iffland an Caroline, der wahrscheinlich gegen Ende April 1799 geschrieben war, aber verloren zu sein scheint, in dem sie meldet, daß die «Piccolomini» in Berlin sehr kalt aufgenommen worden seien, obwohl Iffland den Oktavio «herrlich» gespielt habe[4]). Friedrich aber konnte sich nicht beruhigen und verlangte in einem Brief aus dem Sommer 1799[5]) bestimmt zu erfahren, ob es noch dabei bliebe, daß Caroline mit Auguste früher käme. «Schön ist es so, und schön soll es werden.» Inzwischen tauchte der Plan auf Fichtes Anregung auf, Wilhelm und Caroline nach Berlin zu ziehen und dort mit Einschluß Schellings eine große Familie zu bilden[6]). Da jedoch sowohl Frau Fichte, als Wilhelm Schlegel dagegen war, kam er nicht zur Ausführung.

---

[1]) Caroline I, S. 527.

[2]) Caroline I, S. 529.

[3]) Vgl. Schlösser, a. a. O. S. 276.

[4]) Caroline I, S. 536.

[5]) Caroline I, S. 543.

[6]) Vgl. die Anmerkung Caroline I, S. 740 und Brief 242, S. 553 u. 243, S. 554, 555.

Statt selbst nach Berlin zu gehen, empfingen Wilhelm und Caroline vielmehr Friedrich, Dorothea, Tieck und andere Berliner Freunde bei sich in Jena. Es ging bei ihnen drunter und drüber. Caroline kam vor lauter häuslichen Sorgen zu keiner Ruhe und war viel zu ermüdet, um an eine Reise nach Berlin zu denken. Daher meldet sie am 5. Oktober ihrer Freundin Luise Gotter ganz kurz: «. . . Den 10. Oktober wird Schlegels «Hamlet» in Berlin aufgeführt. Wir sollten hin, aber dies wurde mir doch auf alle Weise zu viel . . .[1]).»

So kam es, daß bei der Aufführung am 15. Oktober 1799 niemand von den zunächst Beteiligten in Berlin anwesend war. Daraus erklärt sich auch, daß in dem Briefwechsel Friedrichs mit Wilhelm kein Wort über diese Aufführung zu finden ist. Nur der Justizrat Hufeland aus Jena und seine Frau wohnten der Aufführung bei, was Caroline ihrer Tochter Auguste am 14. Oktober 1799 mit den Worten meldet: «. . . Jetzt müssen sie (die Hufelands[2])) in Berlin sein und sehen den «Hamlet», wozu ich alle Lust verloren habe . . .[3]).»

Die Aufführung verlief, so viel wir wissen, ziemlich klanglos. Die beiden Berliner Zeitungen, die Vossische und die Spenersche, brachten damals überhaupt noch keine Theaterberichte, weshalb ihr Schweigen selbstverständlich ist[4]). Aber auch das von Rambach und Feßler herausgegebene «Berlinische Archiv der Zeit», das eingehende Theaterberichte enthält, übergeht die Aufführung. Dagegen findet sich eine mit M. unterzeichnete eingehende Kritik der Schlegelschen Übersetzung und der Aufführung in den Jahrbüchern der preußischen Monarchie unter der Regierung Wilhelms III., Jg. 1799, Bd. 3, S. 337ff., auf die schon im Jahre 1886 Georg Frhr. Vincke

---

[1]) Caroline I, S. 559—562.

[2]) Gemeint kann nur der auch in Ifflands Brief erwähnte Jenaer Professor der Rechte Gottlieb Hufeland (1760—1817) sein. Vgl. Allgem. Deutsche Biographie XIII, S. 296ff. Der Makrobiotiker Christof Wilhelm Hufeland wurde erst 1800 nach Berlin berufen. Vgl. Allgem. Deutsche Biographie XIII S. 286.

[3]) Caroline I, S. 566 u. Anmerkung S. 746, wo Schmidt fälschlich von dem Makrobiotiker spricht.

[4]) Die Vossische Zeitung enthält solche erst vom Jahre 1803 an, die Spenersche erst seit 1802. Vgl. Genée, Hundert Jahre . . . S. 72 u. 85. Danach erübrigt sich die Bemerkung Vinckes im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Weimar 1882, Jg. 17, S. 86, der ein absichtliches Verschweigen der «Hamlet»-Aufführung annimmt.

aufmerksam gemacht hat[1]) und aus denen sowohl Weilen[2]) als Winds[3]) das Nötige ausgezogen haben. Einen zweiten Bericht hat Weilen in der «Berliner Zeitschrift für Freunde der schönen Künste» (hrsg. von Rhode) 1799, Bd. 2, S. 147ff. aufgefunden[4]) und daraus namentlich die Bemerkungen mitgeteilt, die sich auf die Leistungen der Schauspieler, unter denen Iffland als Polonius und die Unzelmann als Ophelia besonders gerühmt werden, beziehen.

Inzwischen ist das früher verloren geglaubte Soufflierbuch[5]) in der Bibliothek der Berliner Kgl. General-Intendantur wieder aufgefunden, aber noch nicht, was sich wohl verlohnt hätte, durch den Druck bekannt gemacht worden[6]). «Von einer Einrichtung im heutigen Sinne . . . zeigt es keine Spur. Es beweist ganz deutlich, daß es sich eben um eine Aufführung ohne Striche handeln sollte.»

Um so wichtiger ist es, daß uns ein eigenhändiger bisher unbekannter Brief Ifflands an Schlegel darüber belehrt, daß er selbst mit der Aufführung und ihrem Erfolg zufrieden war.

B. d. 5. Novbr 1799.

Daß Hamlet mit Sorgfalt gegeben ist, wird, schmeichle ich mir, Herr Justizrath Hufeland Ihnen gesagt haben. Er hat große Wirkung gemacht, wie er sie machen mußte. Ich war zu bange in meinem unbehülflicheren Wesen[7]) Hamlet selbst zu sein, besonders da die Fechtscene nicht wegbleiben konnte, ich ein schlechter Fechter bin und unser Parterre sich auf die Paraden versteht wie keines. Außerdem hätte ich wohl versuchen mögen, was ich für Hamlet fühle, wieder zugeben[8]). Kein Fürst hat eine Länderentsagung so schwer unterschrieben, wie ich H. Beschort[9]) Nahmen auf die Rolle des Hamlet. Daher mit — die

[1]) Vgl. Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Jg. 21, S. 312 bis 313.

[2]) A. a. O. S. 89ff.

[3]) A. a. O. S. 47.

[4]) A. a. O. S. 90.

[5]) Jahrbuch der Deutschen Shakespeare - Gesellschaft. Weimar 1882, Jg. 17, S. 86.

[6]) Vgl. Hans Daffis, a. a. O. S. 60.

[7]) Nach Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Berlin 1905, 2. Bd, S. 103 waren Ifflands Mängel «zu großem Teil in der von Natur mangelhaften Begabung seines Körpers begründet . . . Seine untersetzte Gestalt war besonders durch einen stark hervortretenden Bauch verunstaltet, wogegen die Schenkel schwach, die Waden aber wieder, bei einem sehr kleinen Fuß, besonders stark erschienen».

[8]) In Hamburg hatte Iffland den «Hamlet» in der Schröder'schen Bearbeitung im Herbst 1785 gegeben.

[9]) Friedrich Jonas Beschort, geb. 1767, 1796—1827. Vgl. Teichmann a. a. O. S. 59 u. 445.

lange Zögerung[1]). Ich habe im Polonius, wie es scheint, einigen Eindruck gemacht, den ich zu erhalten mir angelegen sein laßen werde. — Erlauben Sie dem Theater, Ihnen anzubieten, was ich damahls als Hamlet erschien, durch H. Unger Sie ersuchte anzunehmen. Es ist mir leid daß die Ob. Rechenkammer Revision meine Achtung für das Werck so schwach ausdrücken läßt, und obenein, Sie noch um eine Quitung beschwert[2]). Allein daß ist ja so in dieser Papiernen Welt. Meiner Frau und meine beßten Grüße an Sie und Ihre liebe Frau.

Von Herzen der Ihre Iffland[3])

Dieser Brief ist der letzte, den Iffland wegen des «Hamlet» an Schlegel gerichtet hat. Es muß auffallen, daß er in den Briefen nur von den äußerlichen Hindernissen spricht, die sich den Aufführungen entgegenstellten, daß er aber mit keinem Wort sich Schlegels Rat über die Einrichtungen des Stückes erbittet[4]). Dies ist um so auffälliger, je eingehender Iffland später, als es sich im Jahre 1803 um die Aufführung des Julius Caesar nach Schlegels Übertragung handelte, schriftliche Beratungen mit Schlegel über dessen Ansichten und Wünsche pflog[5]).

Wie Schlegel, der in seinen Berliner Vorlesungen seit 1801 persönliche Propaganda für seine Forderung, daß die Shakespeare'schen

---

[1]) Iffland hat sich, wie es scheint, wirklich zuerst mit dem Gedanken getragen, selbst den Hamlet zu spielen. Denn Friedrich Schlegel schreibt im November 1798 an Auguste, Carolines Tochter: «. . . Denk Dir nur. Ich spreche neulich die Fleck (Luise Sophie Fleck, geb. 1777, 1792—1827 an der Berliner Bühne tätig. Vgl. Teichmann a. a. O. S. 60 u. 443), die weiß noch garnicht, daß Iffland den Hamlet in «Hamlet» machen wollen soll, und fragt mich ganz naiv, wer die Rolle mache. Ich habe sie denn auch in ihrer Unwißenheit gelaßen.»

[2]) Nach Teichmann a. a. O. S. 460 erhielt Schlegel für das umgearbeitete Trauerspiel «Hamlet» 67 Thlr. 19 gr.

[3]) Außerdem finden sich in der Korrespondenz nur noch folgende Zeilen von Ifflands Hand:

Sie haben die Güte auf ein Blatt Papier, jedes mahl zu schreiben,
ZE [z. E. = zum Eintritt?]
Schlegel den 28 Febr 1801
und das an der Kontrolle abzugeben; so ist es eingeführt und alles berichtigt.
Ihr Ergebener
B. 28. Febr. 1801. Iffland

[Wenn Schlegel ins Theater gehen wollte, erhielt er durch Vorzeigen dieser Zeilen an der Kontrolle freien Eintritt.]

[4]) Die Vermutung Vinckes, Zur Geschichte der deutschen Shakespeare-Bearbeitung (Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 17. Jg. Weimar 1882, S. 86), daß dies geschehen sei, ist deshalb hinfällig.

[5]) Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 7. Jg. Weimar 1872, S. 48ff.

Stücke ohne Striche und ohne dramaturgische Bearbeitungen gegeben werden müßten[1]), über die Berliner Darstellung dachte, wissen wir nicht. Ifflands Leistungen als Polonius scheinen ihm nicht imponiert zu haben, denn er schreibt an Goethe von Berlin aus am 28. April 1801: «Ich habe ihn [Iffland] überhaupt noch in keinem versifisierten Trauerspiel gesehen, außer als Polonius, was ich nicht rechnen kann[2]).»

Schlegels «Hamlet» konnte sich bekanntlich nicht halten. Er mußte bereits im Jahre 1807 dem Schröder'schen Text wieder weichen und es dauerte lange, bis zum Jahre 1816, in dem Schlegels Übersetzung in der Bearbeitung von Dr. F. Horn wieder auf der Berliner Bühne erschien[3]), daß endlich, wie Adolf Winds sagt: «der Wechsel im Zeitgeist Schlegels «Hamlet» zum Siege verhalf, denn nicht mehr ethische, sondern in der Hauptsache ästhetische Gesichtspunkte waren jetzt für die Wärme der Aufnahme maßgebend . . .[4]).»

Das Verhältnis der Schlegels zu Iffland und seiner Frau wurde im Laufe der Zeit immer gespannter. Verschiedene Gründe lassen sich darüber anführen, unter denen die Annäherung Ifflands an den verhaßten Kotzebue vielleicht der entscheidendste ist. Die ersten Spuren des Zerwürfnisses finden sich in einem Briefe Friedrich Schlegels an Caroline aus dem Juli 1799, in dem es heißt: «. . . Das ist gut und löblich von dem Tieck [der Iffland nie leiden konnte], daß er Euch die Augen über einen sichern Iffland gleichsam zu öffnen strebt . . .[5]).» Wir erkennen aus dieser Bemerkung, daß es vor allem Friedrich war, der seinen Bruder und seine Schwägerin immer wieder gegen Iffland einzunehmen versuchte. Er hielt Iffland für ein «schwaches Individuum»[6]), wollte nichts davon wissen, daß sich seine Geschwister «etwas aus Iffland machten»[7]) und hatte, wie Marianne von Eybenberg Goethe am 19. Januar 1799 meldete, eine sehr boshafte «Xenie» auf Iffland gemacht[8]).

Da Schlegel aber Iffland unentbehrlich war, weil er ihn wegen

---

[1]) Vgl. Daffis a. a. O. S. 61 u. 62.

[2]) Vgl. Schriften der Goethe-Gesellschaft XIII. Weimar 1898, S. 163.

[3]) Vgl. Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 13. Jg. Weimar 1878, S. 287.

[4]) Vgl. Winds a. a. O. S. 5.

[5]) Vgl. Caroline I, S. 551.

[6]) Vgl. Caroline I, S. 513.

[7]) Vgl. Caroline I, S. 641.

[8]) Vgl. Goethe-Jahrbuch, 14. Bd., S. 36.

der Berliner Aufführung des «Jon» brauchte, riet ihm Caroline am 20. (21.) Dezember 1801[1]), sich wieder in einen persönlichen Rapport mit jenem zu setzen, «denn da darf er nur die kleinen Canaillerien, die er nie unterläßt, ausüben, aber deine Stücke muß er alle annehmen.» Schlegel folgte dem Rate seiner Gattin und nahm nicht nur den schriftlichen[2]), sondern auch den mündlichen Verkehr[3]) mit Iffland wieder auf, der sich trotz seiner anfänglichen großen Bedenken gegen das Stück[4]) bereit erklärte, es zu geben. Caroline ging es jedoch wieder einmal nicht schnell genug. Sie sah in jeder Verzögerung bösen Willen und hielt Iffland für einen Heuchler[5]). Bei der Aufführung des «Jon» am 15. Mai 1802 war sie mit Schlegel und Schelling zugegen[6]), wir wissen aber nur, daß ihre Erwartungen weit geringer waren als bei der vergangenen in Weimar, nicht aber, wie sie mit jener zufrieden war. Bei ihrem Berliner Aufenthalt hatte sie Frau Iffland besucht, Iffland aber nicht persönlich gesprochen. Darüber schreibt sie am 15. Juni 1802 von Jena aus an Julie Gotter[7]): «Ich will Dir ... berichten, daß ich Mad. Iffland besucht habe, und sie mich, aber weiter habe ich nichts von ihnen gesehen. Ifflanden garnicht außer auf der Bühne. Die ganze Societät, in der ich war, gehört ja zu seinen Erbfeinden, Schlegel ist auf einem höflichen Fuß mit ihm, aber Iffland würde ihm wohl gern viel zuleide tun, wenn er ihn nicht fürchtete. — Die Iffland ist häßlicher wie je, aber so verständig wie sonst. Sie haben ein schönes Haus[8]) mit den gewöhnlichen sandigen Umgebungen von Berlin.»

Es ist schwer zu entscheiden, wer von den beiden Teilen bei diesen Differenzen die größere Schuld trug. Caroline[9]) ließ sich

---

[1]) Vgl. Caroline II, S. 242 u. 262.

[2]) Vgl. die bei Teichmann a. a. O., S. 275ff. abgedruckte Korrespondenz Schlegels mit Iffland.

[3]) Vgl. Caroline II, S. 305.

[4]) Vgl. Goethe-Jahrbuch XXVI, S. 59.

[5]) Vgl. Caroline II, S. 32, 249, 311.

[6]) Hugo v. Kleimayr, Zu A. W. Schlegels «Jon», ein Jahresbericht des K. K. Gymnasium in Znaim für 1911/12. Znaim 1912, S. 22 u. 23, der nur die erste von Waitz bearbeitete Auflage von Caroline benutzt hat.

[7]) Vgl. Caroline II, S. 333.

[8]) Vgl. Anmerkung Nr. 5 auf S. 45.

[9]) Von der neuerdings festgestellt ist, daß sie die Übersetzungen ihres Mannes für den Druck abschrieb und vielfach eigenmächtig verschlimmbesserte [? M. F.]. (Vgl. Herm. Conrad, Unechtheiten in der ersten Ausgabe der Schlegel'schen Shakespeare-Übersetzung. Berlin 1913.)

sicherlich von den «Erbfeinden» Ifflands zu leicht bestimmen, dessen Charakter wohl auch nicht ganz einwandfrei war. Jedenfalls wird man gut tun, bei allen Äußerungen Carolinens, die die fehlenden ihres Mannes ersetzen müssen, sich des Urteils zu erinnern, das der nüchterne, aber immer klar denkende Goedecke über ihre Briefe gefällt hat: «Auf Carolines Briefe, die für den Adressaten berechnet waren, ist zu viel gebaut worden: es sind schauspielerische Leistungen, denen das Leben hinter den Coulissen nicht entspricht[1]).»

[1]) Vgl. Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. 6. Bd. Leipzig, Dresden, Berlin 1898, S. 17.

Shakespeare und die modernen Bühnenprobleme (seit 1907)[1].

Von

Paul Marx.

Als sich die deutsche Bühne von den lähmenden Wirkungen erholt hatte, die der deutsch-französische Krieg auf sie wie auch auf alle anderen geistigen Bestrebungen ausgeübt hatte, wehrte sich das Publikum gegen eine weitere Verflachung der Bühnenkunst. Begreiflicherweise hatte die steife, pompös gezierte Art Pilotys auch hier ihre Wirkungen ausgeübt und so gewann als Gegengewicht der Naturalismus Geltung, als dessen Hauptvertreter wir das Deutsche Theater unter der vortrefflichen Leitung Otto Brahms[2] ansehen können. Im Oktober 1904 wurde als erste Shakespeare-Aufführung die «Lustigen Weiber von Windsor» in der historisch-stilisierten Art Max Slevogts gegeben. Doch bald hatte man sich, wie Max Osborn[3] sagt, «in eine Art Dekorationsrausch eingelebt. Die Lust zur Farbe, zum Licht, zur letzten Ausnützung moderner Technik, die Freude an leuchtendem, blendendem, hinreißendem Märchenprunk feierte Orgien». Indes wurde man bald dieser Fülle überdrüssig, man konnte ja auch gar nicht mehr zu einer stärkeren Entfaltung dieser Art kommen; und so ging man wieder zurück zu einer größeren Einfachheit. Die Bühnenausstattung hatte also in dieser Zeit sich ent-

[1]) Eine Gesamtdarstellung der Shakespeare-Aufführungen der letzten Jahre gibt es bis jetzt noch nicht; hinweisen könnte ich höchstens auf die mehr noch das Ende der letzten Periode behandelnde Arbeit von Hans Hecht: Shakespeare und die deutsche Bühne der Gegenwart (Germanisch-Romanische Wochenschrift II (1910) S. 288ff. und 348ff.).

[2]) Otto Brahm, Kritische Schriften über Drama und Theater 1913.

[3]) Das Deutsche Theater unter Mitarbeit von William Archer, Bab usw., herausgegeben von Paul Legband. 1909, S. 66.

wickelt[1]) «von dem Streben nach Genauigkeit zur Wahrhaftigkeit und schließlich zur tektonischen Abklärung, auf eine Formel gebracht: vom akademischen Historizismus durch die Realistik zur dekorativen Stilisierung.» Es war vor allem der Einfluß des Engländers Edward Gordon Craig[2]), der die weitere Entwicklung des Theaters in Deutschland äußerst günstig beeinflußte. Craig wünschte, daß der Regisseur Gesamtkünstler sei, d. h. Schauspieler, Maler, Regisseur in einer Person. Von dem Dichter verlangte er, daß die szenischen Bemerkungen unterblieben, und führt in dieser Beziehung als Musterbeispiel Shakespeare an, der in den Originalausgaben — nicht in den späteren mit Anmerkungen von Theobald, Capell usw. versehenen — nichts anderes stehen hatte als: actus primus, scaena prima usw. Der Regisseur muß zu den Werken die Szenen erfinden, in denen die Handlung vonstatten geht, und zwar möglichst ohne noch die Kräfte anderer in Anspruch zu nehmen,

---

[1]) Paul Westheim, Wege und Ziele der Bühnenausstattung (Deutsche Kunst und Dekoration XXVIII, 1910/11, S. 56ff., 179ff.).

[2]) Edward Gordon Craig, On the Art of the Theater. 1912.

Edward Gordon Craig, Die Kunst des Theaters. Übersetzt und eingeleitet von Maurice Magnus mit einem Vorwort von Harry Graf Kessler. 1905.

Edward Gordon Craig, Über Bühnenausstattung (Kunst und Künstler III, 1905, S. 80ff.).

Edward Gordon Craig, Etwas über den Regisseur und die Bühnen-Ausstattung (Deutsche Kunst und Dekoration XVI, 1905, S. 596ff.)

Emil Heilbutt, Edward Gordon Craig (Kunst und Künstler III, 1905, S. 71ff.).

Max Osborn, Edward Gordon Craig (Deutsche Kunst und Dekoration XVI, 1905, S. 589ff.).

Da ich natürlich nicht die ganze Flut von Zeitschriften-Literatur hier aufzählen kann, die über moderne Bühnenreformen mit besonderer Berücksichtigung Shakespeares erschienen ist, so verweise ich auf die (leider noch sehr mangelhaften und unvollständigen) Bibliographien:

1. In den Jahresberichten für neuere Literaturgeschichte,
2. in den Jahrbüchern der deutschen Shakespeare-Gesellschaft (D. Sh.-Jahrb.),
3. in Robert F. Arnold, Bibliographie der deutschen Bühne seit 1830, 2. Auflage 1909,
4. in Paul Alfred Merbach, Bibliographie für Theatergeschichte (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Bd. XXI) 1913,
5. in Storck, Literarische Randbemerkungen (erschienen in dem Katalog der XIII. Ausstellung des Freien Bundes, Kunsthalle Mannheim: Moderne Theaterkunst) 1913,

Sodann möchte ich für die Kritik vor allem auf die letzten Jahrgänge der Schaubühne, herausgegeben von Jacobsohn, verweisen.

da hierdurch die Einheitlichkeit besser gewahrt wird. Bei der Ausstattung braucht man keinesfalls historisch genau zu sein, sondern der Regisseur soll darauf achten, bestimmte Farben auszusuchen, die in Harmonie mit dem Gefühl des Stückes stehen. Und hierauf weiterbauend muß er die Einrichtungen entwerfen, Bewegungen und Charaktere der Personen herausarbeiten und ihre Kostüme zusammenstellen, und dann als letztes — und hierauf wird mit besonderem Nachdruck hingewiesen — die Beleuchtung auszuprobieren; doch darf er nicht das «Naturlicht reproduzieren, sondern soll es in seiner schönsten und lebhaftesten Art suggerieren». Craig ging sogar so weit, daß er bei der Besprechung des «Hamlet» behauptete: «Genauigkeit ist da von keiner Bedeutung. Ganz allein richtig, daß der, der die Stücke aufführt, jede Szene und jeden Teil der Szene wägt, wie ein Redner jede Silbe seiner Rede wägt. . . . Schlösser mögen architektonisch korrekt sein oder nicht, aber vor allem müssen sie sich prächtig im Luftraum abheben. Gärten müssen voll sein von unbekannten Bäumen und Pflanzen. Die Form der Zimmer und Möbel darf niemals vorher gesehen worden sein außer in der Phantasie. Diese Dinge müssen geschaffen werden, sie müssen voll Bedeutung sein oder sie sind nutzlos.» Craig war Maler und beabsichtigte die Bühne in ein Märchenland umzugestalten. Seine Entwürfe sind deshalb äußerst phantastisch und müssen dementsprechend für die Bühne wieder vollständig umgearbeitet werden. Auch seine Ideen sind viel zu phantasievoll, als daß sie sich in dieser idealen Form je verwirklichen könnten. In Deutschland jedoch wurden sie insofern in die Tat umgesetzt, als der allem guten Neuen zugängliche Max Reinhardt[1]) sich sofort diese Anregung zu nutze machte und zusammen mit Künstlern wie Orlik, Diez, Roller, Walser[2]), Stern, Erler die Grundlage zu den heutigen Inszenierungen des Deutschen Theaters schuf. Die ersten Shakespeare-Aufführungen, «Sommernachtstraum» und «Kaufmann von Venedig», waren noch ganz in der allzu üppigen Pracht und dem märchenhaften Farbenreich-

---

[1]) Siegfried Jacobsohn, Max Reinhardt 1911.
Siegfried Jacobsohn, Das Jahr der Bühne 1912.
Über die Shakespeare-Aufführungen am Deutschen Theater vergleiche die Klassiker des Deutschen Theaters, die vor allem mit einem sehr guten Bildermaterial ausgestattet sind, sowie die Blätter des Deutschen Theaters, herausgegeben von Felix Holländer.

[2]) Karl Schäffler, Bühnenkunst (Kunst und Künstler V Heft 6).
Robert Walser, Das Theater, ein Traum (ibidem).

tum des Meiningertums und Naturalismus gehalten, und erst im «Wintermärchen», das am 15. September 1906 aufgeführt wurde, sehen wir, was Reinhardt bei Craig gelernt hatte. Von hier aus gehen nun die weiteren Shakespeare-Aufführungen am Deutschen Theater in aufsteigender Linie bis zum bisherigen «Wie es Euch gefällt», unter denen ich jedoch am meisten dem verführerisch-schönen «Kaufmann von Venedig» den Vorzug geben möchte.

Diese Entwicklung des Berliner Theaters hatte natürlich die tiefsten Wirkungen im ganzen Deutschen Reich hervorgerufen, vor allem aber in München. Hier war es besonders Prof. Georg Fuchs, der eine Reform der Bühne ins Auge faßte. Reinhardt kam aus dem Schauspielerberufe; und so ist es begreiflich, daß er immer aus dem Theater selbst heraus seine Umformungen zu gestalten versuchte, daß er das Vorhandene benutzte, um darauf Neues aufzubauen und Altes umzuarbeiten. Fuchs dagegen ist ursprünglich Kunsthistoriker und Schriftsteller und geht deshalb von ganz anderen Voraussetzungen aus. Wir verstehen daher, daß er die Bühne nicht nur umgestalten will, sondern ganz neu aufzubauen sucht. Er selbst ist übrigens nicht der Schöpfer der neuen Idee, sondern es lag — wie es ja bei jeder neuen Kulturbewegung so zu gehen pflegt — in der Luft. Die große Masse der Gebildeten, vor allem die Künstler und Schriftsteller, gingen überhaupt nicht mehr ins Theater; und es ist bezeichnend, daß Anselm Feuerbach[1]) in seinen Aphorismen sagt: «Ich hasse das moderne Theater, weil ich scharfe Augen habe und über Pappdeckel und Schminke nicht hinwegkommen kann. Ich hasse den Dekorationsunfug vom Grunde der Seele. Es bedarf bescheidener Andeutungen, nicht aber sinnverwirrender Effekte.» Und so finden wir aus dieser und späterer Zeit eine Reihe von Dokumenten, die uns sagen, daß eine Reform des Theaters einfach selbstverständlich erfolgen mußte, da der damalige Zustand allgemeine Unzufriedenheit erzeugte. Fuchs war nun der erste, der zusammenfassend dieses Problem, das bisher eigentlich nur in Zeitungen und Broschüren erörtert worden war, darlegte. Er ging dabei hauptsächlich auf den Architekten Peter Behrens zurück. Im Frühjahr 1900 waren Hermann Bahr, Behrens, Franz Blei und Olberich in der Bristol-Bar in Wien zusammengekommen und beschlossen, wie Blei[2]) später erzählte, die Bühne zu reformieren oder vielmehr eine

[1]) Julius Allgeyer, Anselm Feuerbach, 2. Aufl., herausgegeben von Carl Neumann 1904. II. Band S. 445 «Theaterempfindung».

[2]) Franz Blei, Reinhardt und die Reformbühne (Hyperion 1909, H. 10, S. 132).

neue zu erfinden. Am phantastischsten sind hierbei die Ideen Bleis, der anregt, «die Seitenkulissen als dreiseitige Prismen zu gestalten, um eine Achse drehbar, mit Ornamenten schablonisiert, jede der drei Seiten in Farbe und Zeichnung anders, jeweils zusammenstimmend mit dem Prospekt der Rückwand nicht nur, sondern auch mit der Stimmungsessenz des betreffenden Aktes. In einer Sekunde könnte die Szene aus einem geschlossenen Raum (rot und vertikales Linienornament) in einen Park (grün mit gelbem Ringelornament) verwandelt werden». Behrens[1]) allein war es, der aus dieser Unterredung praktischen Nutzen zog und kurze Zeit später in einer Broschüre seinen Ideen voller Kraft und Frische Ausdruck gab:[2]) «Wir werden einen neuen Stil haben, einen eigenen Stil in allem, was wir schaffen. . . . Zu allem gelingt es nie, die Natürlichkeit wirklich zu erreichen; es gebricht überall, die Bäume wackeln, die Wände zittern, die Felsen sind weich wie Flaumpfühle, die Höhle ist so hoch wie ein Schloßsaal und so fort. Soll nun das Theater keine Illusion geben? Gewiß! es soll, denn es kann geben. Aber nicht die unmögliche der Natur, sondern die der Erhabenheit über sie: Kultur heißt diese Illusion! Wir sollen uns nicht aus der Wirklichkeit versetzt fühlen, sondern eben ins Reich der Kunst durch Sinnbilder unserer Geisteskultur. Wir sollen erhoben werden durch die Kunst, durch die der Dichtung wie der Darstellung über die rohe Natur hinaus. . . . Der Raum hierfür liegt in der amphitheatralischen Anordnung um eine flache Bühne herum, einer Bühne für reliefartige Wirkung mit vorspringendem Proszenium.» Fuchs[3]) griff diese Frage auf, und auf seine Veranlassung hin wurde im Jahre 1905 auf dem ersten internationalen Kunstkongreß in Venedig einstimmig der Beschluß ge-

[1]) Über Peter Behrens vergleiche:
(Anonym) Ideen zu einer festlichen Schau-Bühne (Deutsche Kunst und Dekoration IX (1901/02) S. 108 ff.).
Fritz Höber: Peter Behrens 1913 (Moderne Architekten Bd. 1).

[2]) Peter Behrens: Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchstes Kultursymbol 1900.

[3]) Abgesehen von einer Reihe von Aufsätzen hat Fuchs seine Ideen zum erstenmal dargelegt in: «Schaubühne der Zukunft 1905» Bd. 15 der Sammlung «Das Theater», herausgegeben von Karl Hagemann. Dann finden wir im fünften Buch des großen Werkes: «Deutsche Form. Betrachtungen über die Berliner Jahrhundertausstellung und Münchener Retrospektive 1907» Ausführungen über das Theater. Als wichtigstes Werk erschien 1909: «Die Revolution des Theaters Ergebnisse aus dem Münchener Künstlertheater» (hierzu die Rezension von R. Fischer: D. Sh.-Jahrb. XLV, S. 286 ff.). Als letztes Werk erschien 1911: «Die Sezession in der dramatischen Kunst und das Volksschauspiel».

faßt: «Regierungen, die künstlerischen Institutionen und die Presse werden aufgefordert, die Bestrebungen zu unterstützen, welche auf Schaffung einer den Anforderungen der modernen künstlerischen Kultur entsprechenden und zugleich zweckmäßigeren Form des Theaters hinzielen und durch welche insbesondere die dekorative Ausgestaltung der Szene, der Einwirkung durch die moderne dekorative Kunst und Malerei zugänglich gemacht werden soll». Fuchs veröffentlichte eine Reihe von Schriften, in denen er überall betonte, daß wir eine «Schaubühne neuer Kultur» haben müßten. Man wollte zuerst anläßlich der Darmstädter Ausstellung im Jahre 1901 ein diesen Ideen entsprechendes Theater eröffnen, sah aber glücklicherweise ein, daß die Vorbereitung viel zu unzulänglich sei, um einen künstlerischen Erfolg zu erzielen. Und da man nicht gewillt war, nur sensationell zu wirken, so ließ man die Sache ausreifen. Im Jahre 1908 konnte dann Fuchs seinen Plan in die Wirklichkeit umsetzen und zwar durch die Eröffnung des Münchener Künstlertheaters[1]), an dem zuerst in der Gestaltung von Fritz Erler der Goethe'sche «Faust» herauskam. Unter den acht Stücken, die in diesem Jahre gegeben wurden, befand sich von Shakespeare nur «Was Ihr wollt». Die dekorative Ausstattung der Szene, Masken und Kostüme waren nach den Entwürfen von Julius Diez hergestellt. Man wollte möglichst die gleichen Empfindungen erwecken, die auch zu Shakespeares Zeiten im Publikum wachgerufen worden waren. In seiner «Deutschen Form» hatte Fuchs[2]) geschrieben: «Die Dichtung ist nichts als eine Partitur, aus welcher von den nachschaffenden, ausführenden Intelligenzen die eigentliche Erscheinungsform des Werkes erst entnommen werden muß. Wenn diese Partitur an und für sich dem, der sie lesen kann, große Genüsse bietet, um so besser; — allein es wird hier, wie in der Musik immer nur wenige geben, welche wirklich Partituren lesen können.» Und fast gleiche Worte finden wir in der Denkschrift des Künstlertheaters über «Was Ihr wollt». Vor allem suchte man bei Shakespeare jede philologische Akribie und jegliche historisierende Kostümpedanterie zu vermeiden. Es mußte manches gestrichen werden, was dem heutigen Zuschauer zu gekünstelt oder zu derb vorkam, oder Dinge, die allein mit Tagesereignissen der Elisabethanischen Zeit in Zusammenhang

---

[1]) Münchener Künstlertheater. Ausstellung München 1908, herausgegeben vom Verein Münchener Künstlertheater (Denkschrift).

[2]) Deutsche Form, S. 390.

standen. Man faßte das Stück auf als eine Mischung von nordländischer, dumpfig-derber Fastnacht und südländisch-lichtem, farbig-zartem und doch glutvollem Traum. In diesem Sinne wurden die Kostüme eine Mischung von Märchen und Karneval. Jedem Zuschauer sollte es überlassen sein, die angedeuteten Szenen in seiner Phantasie weiter auszugestalten. Trotzdem man betonte, daß die Bühne nur der angedeutete Rahmen sein sollte, so legte man zu großen Wert auf äußere Wirkung als auf die Tiefen, die in dem Stück selbst zu suchen sind. Es ist jedoch ein Fehler, an dem fast alle modernen Reformbewegungen kranken, die eine Verknüpfung der dekorativen und schauspielerischen Kunst herstellen wollen, daß die Aufführung selbst zu stark vor dem eigentlichen dichterischen Kunstwerk hervorgehoben wird. Ich glaube jedoch, daß dies hier mehr an der Unzulänglichkeit der Schauspieler lag; denn die Leitung des Theaters hatte hier ganz andere Ziele im Auge gehabt, und Adolf Hildebrand[1]) sagte in den einführenden Worten: «Das Maß zu finden für den Augeneindruck, insofern er nur die Situation stützt, nicht aber die Aufmerksamkeit auf sich lenkt und abzieht — da liegt das Problem für die Bühne beim wirklichen Drama.» Auch Fuchs tritt ganz und gar für diese Auffassung ein und gebraucht sogar einmal den Vergleich für das Drama auf der Bühne als einen in Gold gefaßten Edelstein. Dementsprechend mußte man aber nicht nur die Bühne umgestalten[2]), sondern den ganzen Theaterbau, da das Theater ein einziges harmonisches Ganze bilden sollte. Der Erbauer des Münchener Künstlertheaters war Prof. Littmann[3]), der an Stelle des nur für Opern und Ballett berechneten, aber durch die konservativen Hoftheater immer und immer wieder verwerteten Rangtheaters den Theaterraum nach antikem Vorbild umgestaltete. Als Grundtypus verwandte er den amphitheatralischen Sektor. Die Bühne selbst ist auf eine möglichst reliefartige Wirkung zugeschnit-

[1]) Denkschrift S. 11.

Adolf von Hildebrand: Gesammelte Aufsätze 1909, S. 69 ff. Das Künstlertheater.

[2]) Paul Masorp: Weshalb brauchen wir die Reformbühne? München o. J. (1907).

[3]) Professor Max Littmann: Künstlerische Fragen der Schaubühne. Alte Probleme in neuer Beleuchtung (Vortrag). 1907.

Sodann vergleiche die verschiedenen Denkschriften von Littmann, z. B. über das Prinzregenten-Theater in München 1901, das Charlottenburger Schillertheater 1907, das Großherzogliche Hoftheater in Weimar 1908, das Münchener Künstlertheater 1908.

ten. Die Reliefbühne ist aber im Gegensatz zur Drehbühne kein rein technischer Begriff, sondern viel eher ein stilistischer, und daher auch nicht wie jene Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck. Die Bühne besteht aus einer Vorderbühne (dem Proszenium), dem ein verdeckter Orchesterraum vorgelagert ist, einer Mittel- und Hinterbühne. Die Mittelbühne ist durch eine Fortsetzung des Proszeniumsrahmens an den Seiten turmartig abgeschlossen und in der Höhe überdacht. Es fallen hierdurch sowohl Kulissen als auch Soffitten weg. Vor der Hinterbühne kann ein Vorhang heruntergelassen werden, so daß hierdurch ein Innenraum geschaffen wird, der durch die verschiebbare Bedachung der Bühne verkleinert werden kann und so einen engeren Bühnenausschnitt liefert. Vorteilhaft ist es vor allem bei Landschaftsbildern, daß die Hinterbühne auf verschiedene Höhen eingerichtet werden kann.

Begreiflicherweise wurde diese Idee, die das ganze Bühnenwesen auf eine neue Grundlage zu stellen schien, von den meisten künstlerisch veranlagten Menschen [1]) mit großem Enthusiasmus aufgenommen, wenn auch vieles doch nicht erfüllt wurde, was das Programm verkündete. Vor allem schien zu oft «Was Ihr wollt» von Georg Fuchs und Wilhelm Diez verfaßt anstatt von Shakespeare. Die Kürzungen waren zu groß und ungerechtfertigt, während dadurch doch nicht ein durchgehendes Spiel zustande kam, so daß ein Kritiker sich veranlaßt sah zu schreiben [2]): «Gebt ihr ein Stück, so geht es gleich in Stücken!» Doch andererseits darf man nicht vergessen, daß vor allem die ausländische Presse die Aufführung sehr lobte; aber auch die deutschen Zeitungskritiker wie Michael Georg Conrad, Hans von Gumppenberg, Fritz von Ostini, Fritz Stahl usw. erkannten die Verdienste des Künstlertheaters an [3]). Als Endergebnis [4]) konnte man aber trotzdem nur feststellen, daß die

---

[1]) Vgl. z. B. Das Sonderheft der Münchener Künstlerzeitschrift «Der Spiegel», Jahrg. 1, H. 5/6, sowie den sehr interessanten, aber doch mehr geistreichelnden Dialog zwischen Max Martersteig und Wilhelm von Scholz in «Kunst und Künstler» VI (1908) S. 445 ff.

[2]) Walter Bormann in D. Sh.-Jahrb. XLV, S. 251 ff.

[3]) Fuchs hat in der Revolution des Dramas eine Anzahl dieser Kritiken abgedruckt.

[4]) Ernst Sieper: Shakespeare und das Künstlertheater (Südd. Monatsh. VI. 2, S. 463 ff.).

Die schärfsten Angriffe gegen das Künstlertheater wurden erhoben in der Broschüre Dr. Theodor Alts «Das Künstlertheater. Kritik der modernen Stilbewegung in der Bühnenkunst 1909». Zur Charakterisierung füge ich das Urteil

Idee zwar gut gewesen, die eigentliche Ausführung aber gescheitert war, d. h. die anderen Theater übernahmen nichts von dem Künstlertheater so, wie sie es gesehen hatten, sondern sie verwerteten nur einzelne Gedanken (Reliefbühne, Verwertung des Kunstgewerbes, Farbenwirkungen, Beleuchtung usw.) und arbeiteten sie dann nach ihrem Gutdünken um[1]). Die Folge dieses Mißerfolges war, daß im nächsten Jahre Max Reinhardt[2]) nach München ins Künstlertheater kam. Damit war dieses zu einer Versuchsbühne herabgesunken, da Reinhardt ohne allen seinen szenischen Apparat, der ihm in Berlin zur Verfügung stand, auskommen mußte. Als erste Vorstellung kam am 18. Juni 1909 »Hamlet« in der Inszenierung von Fritz Erler[3]) heraus. Die Dekorationen waren sehr gut, der Platz jedoch so eng, daß die Aufführung einen gedrückten Eindruck machte. Das Stück erschien deshalb auch nicht einheitlich, sondern unfertig und fragmentarisch. Während diese Aufführung zwar noch reliefartig war, kam Reinhardt bald auf seine eigentliche Art zurück. Im «Sommernachtstraum» hatte man das Gefühl, als wolle Reinhardt verbergen, daß er auf dem Künstlertheater spiele, nicht nur, daß er seine naturalistischen Bäume, Felsen usw. in das doch rein reliefartig gedachte Bild hineinbrachte, nein, er suchte sogar den Stolz des Künstlertheaters, die breiten, seitenabschließenden Türme durch Laubgewinde und Waldesgrün unsichtbar zu machen, und so kam als Endergebnis heraus, daß Reinhardt durch seine Umgestaltung auf dem Künstlertheater das Künstlertheater widerlegte. Erst im Jahre 1914 versuchte Georg Fuchs wieder an die Aufführungen vom Jahre 1908 anzuknüpfen und eröffnete das Theater mit einer Vorstellung von Shakespeares «Sturm». Das Programm ist dasselbe geblieben[4]), «mit weniger Wirklichkeit mehr Wirkung auf der Bühne zu erreichen».

---

der D. L. Z. Bd. 30, Sp. 1924 ff. bei: «Dauernd irrige Behauptungen, ich vermisse bei ihm strenge Logik und stoße auf Widersprüche. Die Art der Polemik kann ich nicht sachlich, ja nicht einmal würdig nennen».

[1]) Hugo Ball: Das Münchener Künstlertheater (Phöbus, Jahrg. 1, H. 2).

[2]) Arthur Eloesser: Reinhardt im Münchener Künstlertheater. (Kunstgewerbeblatt N. F. XXI, S. 286 ff.).

Dann verweise ich auf verschiedene Besprechungen im V. Jahrgang der Schaubühne.

[3]) Fritz Erler: Meine Entwürfe zu «Faust» und «Hamlet» im Münchener Künstlertheater (Kunstgewergebl. N. F., 1910, S. 97 ff., S. 106 ff.).

Dr. Georg Biermann: Erler und das Theater. (Leipz. Illustr. Ztg., Jahrg. 134, Nr. 3489).

[4]) Offizielles Programm zur Aufführung des «Sturm» am 2. Juli 1914, S. 20.

Das Stück wurde schon in der ersten Aufführung vor geladenen Gästen zum Teil mit Zischen aufgenommen. Vor allem mag es daran liegen, daß das Stück durch seinen mystischen, symbolischen Charakter den Regisseur verlockte, allerlei Dinge hineinzubringen, die auch garnichts mit Shakespeare zu tun hatten, daß die derben Rüpelszenen nicht in den stilisierten Rahmen hineinpassen wollten, und nicht zum wenigsten, daß die Schauspieler nicht sprechen, geschweige denn spielen konnten. Auch hier wieder eine vorzügliche Idee, bei der die Ausführung gänzlich mißglückte.

Das ist aber auch der Grund, warum trotz allem Mißlingen das Künstlertheater ungemein wichtig in der weiteren Entwicklung des deutschen Theaters wurde. Schon im September 1908 wurde in einem anonym geschriebenen Artikel in den Münchener Neuesten Nachrichten[1]) darauf hingewiesen, daß sich das Hoftheater die Idee des Künstlertheaters zunutze machen solle. Und in der Tat schuf Julius Diez[2]) nach den Prinzipien des Künstlertheaters für das königliche Residenztheater «Maß für Maß»[3]). Dies wurde in der Einrichtung Dr. Kilians aufgeführt und zeichnete sich durch das sehr geschickte Verlegen der Szenen vor und hinter den Vorhang aus. Neu war — inbezug auf das Künstlertheater — der Zwischenvorhang, durch den eine Art Vorderbühne gewonnen wurde. Auf ihr konnte man kleine Szenen spielen und unterdessen auf der Hinterbühne Vorkehrungen für dekorative Szenen treffen. Es war diese Einrichtung sehr vorteilhaft zur Betonung wichtiger Szenen. Kilian behauptet, daß man einen Kontrast zwischen der neutralen dekorationslosen Vorderbühne und der ausgestatteten Hinterbühne nicht verspürt hätte. Für mein Empfinden sind jedoch durch die häufigen Szenenwechsel Eindrücke der beiden Bühnen zu verschieden, um nicht störend zu wirken. Man muß aber nicht als Gegenbeweis bringen, daß auch zu Shakespeares Zeiten auf einer fast dekorationslosen Bühne gespielt wurde. Solche Aufführungen sind möglich, und sogar heute kommen solche vereinzelt vor. Ich behaupte nur, daß der scharfe Gegensatz zwischen der einfachen, in graublauem Tone gehaltenen Vorderbühne zu unharmonisch gegenüber der prächtigen

---

[1]) Künstlertheater und Hofschauspiel. Münchener Neueste Nachr. Nr. 423 vom 16. IX. 1908.

[2]) D. Sh.-Jahrb. LIV, S. 258 ff.

[3]) Fritz von Ostini: Julius Diez (Deutsche Kunst und Dekoration XXV, S. 3 ff.).

Hinterbühne wirkt, besonders, wenn auf sie noch Figuren von üppiger Farbenfülle und Lebendigkeit gestellt werden.

Das Verdienst dieser Bühne von Diez und Kilian war, daß sie die eigentliche Anregung zu der neuen Shakespeare-Bühne gaben. Zwar war am Münchener Hoftheater durch Jocza Savits [1]) und Lautenschläger einige Jahre vorher die bekannte Shakespeare-Bühne geschaffen worden, doch hatte diese keinesfalls genügende Vereinfachung der Dekoration gebracht. Die neue Shakespeare-Bühne [2]) sucht nun erstens ein möglichst fortlaufendes, ununterbrochenes Spiel zu bewerkstelligen und andererseits einer vereinfachten Dekoration gerecht zu werden. Sie erreichte dies auch durch eine Zweiteilung des Bühnenraumes. Die Vorderbühne vor allem blieb das ganze Stück hindurch unverändert. Es war eine von Seitensäulen getragene Halle, von der aus Stufen zur Hinterbühne führten. Wenn auf der Hinterbühne gespielt wurde, dann bildete dieser Raum, der verdunkelt wurde, um die Aufmerksamkeit nicht abzulenken, ein stilvolles Proszenium. Die Hauptszenen wurden auf der ausgestatteten Hinterbühne gespielt, während nebensächliche Szenen schon dadurch gekennzeichnet waren, daß sie auf der neutralen Vorderbühne vor sich gingen. Aber trotzdem diese an und für sich indifferent gehalten war, war es möglich, sie dem Zeitcharakter anzupassen, indem man z. B. für «Timon in Athen» die dorischen Säulen des «Coriolan» und «Julius Caesar» in ionische verwandelte, oder indem an ihre Stelle im «König Johann» einfache, glatte Pilaster traten, die im «Hamlet» mit Renaissanceverzierungen ausgestattet wurden. An Stelle der unangenehmen Luftsoffitten ist ein Rundhorizont verwandt, auf dem das von Julius Viktor Klein erfundene Beleuchtungssystem verwandt wurde, das schon beim Künstlertheater sich für feinere Stimmungen als sehr brauchbar erwiesen hatte. Als erste Vorstellung kam im März 1909 «Coriolan» heraus, dem dann «König Johann», «Julius Caesar», «Timon von Athen» und «Hamlet» folgten.

---

[1]) Jocza Savits: Von der Absicht des Dramas. Dramaturgische Betrachtungen über die Reform der Szene, namentlich im Hinblick auf die Shakespearebühne in München. 1908.

Sidney Lee: Shakespeare und die moderne Bühne . . . ins Deutsche übertragen von Jocza Savits. o. J. (1911).

[2]) Gerhard Amundsen: Die neue Shakespeare-Bühne des Münchener Hoftheaters, München 1911.

Eugen Kilian: Dramaturgische Blätter 1905.

Eugen Kilian: Aus der Praxis der modernen Dramaturgie (Der Dramaturgischen Blätter zweite Reihe) 1912.

Ziemlich parallel mit dieser Bewegung, die aus dem Münchener Künstlertheater herauswuchs, ging die Richtung des früheren Mannheimer und Hamburger Intendanten Carl Hagemann. Hagemann hatte schon 1905 sich das große Verdienst erworben, in seiner Sammlung «Das Theater» dem damals noch nicht beachteten Georg Fuchs ermöglicht zu haben, seine Ideen einer breiteren Masse darzulegen. Dann hatte er ein Jahr vor der Eröffnung des Künstlertheaters in Mannheim im Anschluß an Reinhardt den «Hamlet» inszeniert. Er selbst formulierte seine Forderung an das Theater[1]): «Wir haben zu spielen:

1. die Bühnenwerke unserer Zeit und der nächsten Vergangenheit und
2. Shakespeare — unseren Shakespeare, wie er uns von dem genialen Wilhelm Schlegel in wundervollen deutschen Blankversen ganz zu eigen gemacht worden ist.»

Und zwar stellt er hierzu noch die fundamentalen Forderungen an das Theater:

1. «Wie verbessern wir unsere alte Illusionsbühne? (denn wir brauchen sie, weil eine ganze Menge unserer Repertoirestücke dafür geschrieben ist) und
2. Wie schaffen wir uns eine Idealbühne? (denn wir brauchen sie für die zeitgemäße Darstellung der großen idealen Werke aller Zeiten und Völker und vor allem zur Darstellung Shakespeares)».

Er stimmt hier völlig mit Fuchs überein, indem auch er die Schaffung einer völlig neuen Bühne verlangt. Er stellt sich vor allem in ganz energischen Gegensatz zum Savits'schen Gedanken, der die alte Bühne des Shakespeare-Theaters in den modernen, das heißt hier italienischen, barocken Theaterbau hineinverpflanzte und so einen erschreckenden Mischmasch zweier Bühnenprobleme erzeugte. Hagemann wünschte nicht eine üppige Farbenpracht, keine Sensation durch prunkvolle, grelle Bühnenbilder, sondern durch eine «gewisse Größe und Einfachheit» wollte er wirken. Er schuf zusammen mit Adolf Linnebach, Oskar Auer und Friedrich Remler die sogenannte Idealbühne[2]). Auf ihr wurde am 19. Oktober 1907 als erstes Stück

[1]) Wir finden die Ideen zwar noch ziemlich verschwommen ausgedrückt in «Aufgabe des modernen Theaters 1906 (Das Theater XVII)» und dann später in einer Festrede der Shakespeare-Gesellschaft (D. Sh.-Jahrb. XLV, 1909. S. XVIII).

[2]) D. Sh.-Jahrb. XLIV, S. 229 ff. Ernst Leopold Stahl: Eine neue Shakespeare-Bühne.

«Hamlet» gespielt, wozu man 3 Stunden und 20 Minuten brauchte. Das Problem bestand darin, eine Vereinigung zwischen den Szenen herzustellen, die in begrenzten Räumen und im Freien stattfinden mußten. Daß das Stück zum Teil darunter leiden mußte, sieht man daraus, daß z. B. die Szene auf einer Ebene in Dänemark (IV 4) gestrichen werden mußte, da sie nicht in den Rahmen hineinpaßte. Die Bühne selbst bestand aus zwei Hälften, von denen der zurückliegendere Teil mit dem anderen durch eine Treppe verbunden und als Terrasse gedacht ist. Diese Terrasse zerfällt in zwei Einzelteile. Die Seiten werden begrenzt durch zwei gewaltige Türme von 8 Meter Höhe, die nach dem unsichtbaren Oberbau der Bühne sich fortsetzen. In gerader Linie hinter ihnen finden sich nochmals zwei Türme, die bis an die Terrasse heranreichen. Diese stabilen, in einem indifferenten Mattgrau gehaltenen Seitenabschlüsse bleiben während der ganzen Aufführung unverändert. Verwandlungen finden nur auf der Hinterbühne statt und zwar geschieht es nicht durch großartige Dekorationen, sondern nur durch Gobelins von verschiedener Farbe und Zeichnung oder durch stilisierte Landschaftsprojekte, die in den einzelnen Szenen ausgewechselt werden können. Den Abschluß bildet ein soffittenloser Rundhorizont. Wir bekommen so eine durchaus unrealistisch-symbolisierende Gestaltung mit einer würdigen plastischen Architektur. Doch mit dieser Veränderung hoffte auch Hagemann die Darstellung in entsprechender Weise zu gestalten. Er wünschte eine Spielweise, die sich in Ton, Gebärde und Bewegung von einem unzeitgemäßen Naturalismus ebenso fern hält wie von einer altmodischen, pathetischen Rethorik. Hagemann war also bestrebt, im Gegensatz zum alten Shakespeare-Theater und in Anlehnung an die Meininger, die Bühne nicht möglichst historisch aufzubauen, sondern sie nur als äußeren Rahmen für das Ganze zu betrachten. Andererseits suchte er auch, in Übereinstimmung mit den Meiningern und im Gegensatz zur alten Shakespeare-Bühne einen malerischen Gesamteffekt, allerdings in ausgesprochener stilmäßiger Durchbildung zu erlangen. Er tut dies, weil ihm das Wichtigste an den Shakespeare-Aufführungen die Worte sind; und so sagt er[1]): «Wir wünschen eine Bühne, die uns in erster Linie das zu retten versteht, worauf es ankommt: Shakespeares Worte. Denn Shakespeare bietet

[1]) Carl Hagemann: Regie, 3. Aufl. 1912, S. 134 ff.

Dieses weitaus beste Buch über moderne Dramaturgie ist nur in dieser Auflage zu benutzen, da die zweite Auflage 1904 erschien und schon vollkommen veraltet ist.

in erster Linie Wortkunst, seine Stücke sind, aus den Bedingungen seiner Bühnenform heraus, mehr Hörspiele als Schauspiele. Das Wesentliche der Bühnenkunstleistung besteht darin, die im Blankvers ruhende Macht, Kraft, Fülle und Feinheit auf dem nächsten Wege eindringlichst an den Kunstfreund zu bringen, der jedesmal durch das Anhören der möglichst gut gesprochenen und dargestellten Verse vor allem zu einer innerenAnschauung gelangen möchte: zum Nachempfinden der dichterischen Vision. Und hierin muß er eben durch leichte Schaubarkeit der dekorativen Hilfsmittel unterstützt werden.»

Der Hagemann'schen Aufführung waren schon zwei ähnliche Versuche vorausgegangen, und zwar die Aufführung vom «Wintermärchen» am Deutschen Theater in Berlin mit den dekorativ unübertroffenen Entwürfen Orliks [1]) und «Macbeth» am Düsseldorfer Schauspielhaus. Reinhardts Aufführung fällt nicht in den Rahmen dieser Arbeit, da wir sie nur richtig im Zusammenhang dieser ganzen Entwicklung der Bühnenkunst am Deutschen Theater in Berlin verstehen können. Die Düsseldorfer Aufführung dagegen war an und für sich ein guter Gedanke, wurde aber durch die Hagemann'sche Darstellung so stark in den Hintergrund gedrängt, daß sie jetzt nur noch historisches Interesse beanspruchen kann, da sich die Weiterentwicklung immer nur an die Hagemann'sche Inszenierung hielt. Eine einzige Vorstellung — «Macbeth» — ist dem Theater unter der Leitung von Gustav Lindemann und Luise Dumont gelungen. Sie hatten den Haupterfolg dadurch erlangt, daß sie vor einer möglichst vereinfachten Bühne spielten. Obwohl sie versuchten, sich in dieser Richtung weiter zu entwickeln, erreichten sie nie mehr die Höhe der «Macbeth»-Vorstellung, und trotz des großen Beifalls des allgemeinen Publikums steht ihnen jetzt die eigentliche wissenschaftliche, maßgebende Kritik sehr kalt gegenüber, besonders nachdem sie nun im Münchener Künstlertheater wenigstens mit ihrer Shakespeare-Aufführung wieder Fiasko erlitten haben. Ich glaube, daß das an dem Stoffe liegt, in den sie sich nicht hineinarbeiten können, denn z. B. die Aufführung der «Gelben Jacke», aufgeführt am 9. Juli 1914, war getragen von wirklich künstlerischem Sinn und erzielte auch durch die gute Inszenierung, vor allem aber auch durch die stim-

[1]) Ernst Schur: Bühne und Kunst, II. das dekorative Prinzip. (Die Kunst XXII 456 ff.)

Felix Poppenberg: Professor Emil Orlik (Deutsche Kunst und Dekoration XXV, S. 99 ff.), mit sehr guten Abbildungen versehen.

mungsvollen Farbenwirkungen und durch den (infolge großer Naivität) erreichten Humor beim Publikum allgemeinen Beifall. Der Grund, warum sie sich mit Shakespeare nicht durchsetzten, mag vielleicht auch darin liegen, daß Hagemann vor allem auch als Theoretiker einen sehr großen Ruf und Einfluß genießt. Nicht so oberflächlich jedoch dürfen wir an den Versuchen des Dresdener Hoftheaters vorübergehen und zwar handelt es sich um eine «Hamlet»-Inszenierung des Architekten Fritz Schumacher[1]). Er versuchte den «Hamlet» vollständig ohne Zusammenziehung einzelner Szenen zu geben und war so gezwungen, achtzehnmal die Bühne zu verwandeln, ohne die Drehbühne gebrauchen zu können. Er ging deshalb auf eine möglichste Vereinfachung hinaus, und zwar legte er dem ganzen Stück die Elemente der ersten Szene (Terrasse vor dem Schlosse in Helsingör) zu Grunde. Die Scene bestand aus einer Terrasse, zu der einige Stufen hinaufführten. Als Abschluß befand sich auf der einen Seite ein Vorhang, während auf der anderen Seite drei hochstrebende gothische Bogen anstelle der Kulissen getreten waren. Das Mobiliar (auch für die anderen Szenen) bestand aus ein paar Stühlen und Bänken. Dies bildete den Grundstock für das ganze Stück und wurde nur für die einzelnen Akte in der Form ergänzt, daß man z. B. für den Saal des Theaterspiels eine Apsis daran schob, oder daß man für kleinere Zimmer durch Vorhänge den Bühnenraum verengerte. Natürlich legte man auch hier im Sinne Craigs und Fuchs' großen Wert auf Farbenstimmung, und zwar wurde Schumacher hierin durch die Entwürfe von Professor Fanto unterstützt. Ein wesentlicher Unterschied war jedoch, daß die äußere Ausstattung nie so stark auf den Zuschauer wirken konnte, daß er vom eigentlichen Drama abgelenkt wurde. Daß die Wirkung trotzdem auf das Publikum nicht in allem befriedigend waren, mag an den mangelhaften technischen Einrichtungen des Theaters gelegen haben, vor allem aber daran (Walzel[2]) weist darauf hin), daß das große Publikum noch allzu sehr an die Illusionsbühne gewöhnt war und sich nicht von dem Naturalismus losmachen konnte. Die Zuhörer mußten erst allmählich an diese Art der Inszenierung gewöhnt

---

[1]) Alexander von Weilen: Der Dresdener Hamlet (Bühne und Welt XII, 1, S. 337 ff.).

Erich Haenel: Neue deutsche Bühnenkunst (Die Kunst XXII, 1910, S. 181 ff.).

[2]) Dr. Oskar F. Walzel: Bühnenfragen der Gegenwart (Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik III, S. 491 ff., S. 524 ff.).

werden, und dies geschah dann auch in reichlichem Maße durch Ausstellung von Entwürfen sowohl, als auch durch Veröffentlichungen über das moderne Theaterproblem. Das Dresdener Hoftheater begnügte sich nicht allein mit dieser Hamlet-Inszenierung, sondern versuchte in derselben Art «Richard III.» und «Othello» zu geben. Beide verfehlten jedoch ganz und gar ihre Wirkung, da man die Ideen zur Aufführung eines «Hamlet» nicht einfach auf andere Stücke anwenden kann. Es fehlte so den beiden anderen Stücken an echter Kraft und wahrer Stimmung. Als dann Linnebach von Mannheim nach Dresden kam, verknüpfte er die Ideen des Mannheimer Theaters mit denen der Dresdener Bühne, gestaltete sie jedoch bald in seiner Weise um und erreichte so vorzügliche Inszenierungen [1]).

Trotzdem gerade diese Aufführungen zu einfacheren Inszenierungen zurückführten, sehen wir auch hier den starken Einfluß, den die Mitarbeit der bildenden Künste [2]) ausübte. Zwar ist von jeher ein enger Zusammenhang zwischen Kunst und Theater gewesen, aber erst auf dem modernen Theater ist anstelle des Malermeisters der wirkliche Künstler getreten und erst seit einigen Jahren werden die Entwürfe zu den Bühnenbildern von Leuten geschaffen, die auch sonst in der Kunst einen Namen haben. Da dies sehr oft zu Übertreibungen ausartete, so daß man weniger das Stück, als seine Dekoration, seine eigenartigen Farbenwirkungen, die Kostüme beachtete, versuchte man nach englischem Muster einmal «Hamlet» vor dem einfachen Vorhang zu geben. Schon im Jahre 1907 sagte Stahl in der Besprechung des Hagemann'schen «Hamlet»: «Werke von außerordentlicher poetischer Leuchtkraft wird man, besonders einem literarisch oder historisch geschulten Zuschauerkreise in puritanischer Einfachheit vor Nesselvorhängen spielen können.» Er selbst hatte den Versuch gemacht und zwar mit Marlowes Faust, in dem er hier bei gleichen und einfachen Vorhängen spielen ließ und nur die Kostüme in bunten Farben gewählt hatte, um die einzelnen Personen etwas stärker von dem Hintergrund abzuheben. Der Versuch [3]) gelang, setzte sich aber trotzdem nicht durch. In England versuchte man zwar «Hamlet» des öfteren in einer ganz einfachen Inszenierung zu geben, und auch Ferdinand Bonn hatte im Jahre

---

[1]) Ich brauche bei der weiteren Entwicklung nicht länger zu weilen, da Walzel im D. Sh.-Jahrb. L, S. 74 ff. darüber alles Nötige gesagt hat.

[2]) Alfred Walter Horst: Das Bühnenkunstwerk, 1. Folge 1911.
Max Krüger: Über Bühne und bildende Kunst 1913.

[3]) Dr. Ernst Leopold Stahl: Der Hebbel-Verein in Heidelberg 1911.

1908 den «Hamlet» im Münchener Volkstheater zum größten Teil vor schwarzen Vorhängen gespielt. Die bedeutendste Aufführung in dieser Beziehung war die «Hamlet»-Darstellung vor der deutschen Shakespeare-Gesellschaft in der Inszenierung von Linsemann in Weimar im Jahre 1912. Die Bühne war hier durch drei Stufen und mehrere Vorhänge in drei Bühnen eingeteilt, die allein schon durch die farbigen Abschlüsse ein stimmungsvolles Bild ergaben. Verwandt wurde die Vorderbühne zu kleinen Dialogpartien, während Mittel- und Hinterbühne zusammen den Thronsaal sowie Szenen im Freien bildeten. Gerade diese symbolische Einfachheit vermehrte die Wirkung in hohem Maße. Doch es blieb bei einzelnen Versuchen, trotzdem sehr viel für diese Idee spricht, so daß Kilian in seinen Dramaturgischen Blättern[1]) sagen kann: «Und doch wäre eine Bühne, die ausschließlich mit Vorhängen und plastischen Säulen arbeitet und den realen Ort höchstens da, wo es unbedingt notwendig ist, durch einige diskrete Symbole anzudeuten sucht, alle Malerei grundsätzlich verbannt, vielleicht die einzige Lösung des szenischen Problems, die als eine wirklich konsequente und stilistisch einheitliche anerkannt werden könnte.»

Wenn diese Forderung auch nur ein wenig befolgt wird, so wird die logische Folge sein, daß auch die Schauspielkunst wieder mehr betont wird, so daß wir mit Bab[2]) sagen können: «In meinem Erlebnis Shakespeares haben mich all die Inszenierungskunststücke letzten Endes gar nicht gefördert. Sie hatten nur an sich einen kuriosen, stimmungsvollen oder abstoßenden Wert; mit dem Erlebnis des theatralischen Aktus, mit dem hatten sie wenig zu tun. Aber ich habe Shakespeare immer wieder erlebt auf der Bühne; ich habe ihn erlebt inmitten der stillosesten und geschmacklosesten Inszenierung, die man in Berlin und anderwärts sehen kann; ich habe ihn erlebt in Hoftheater-Vorstellungen jedesmal, wenn einer auf der Bühne stand; — wenn Adalbert Matkowsky über die Bühne ging, dann war Shakespeare da. Dann konnten die Statisten lärmen wie sie wollten, das Haus konnte aussehen wie ein moderner Teesalon, und aller mögliche dekorative Unfug konnte von der Regie aufgeboten sein — plötzlich war Shakespeare da, plötzlich war dieses einzigartige Lebensphänomen da, dieses Gemisch von Bosheit und

[1]) 2. Band, S. 7.

[2]) Julius Bab: Der Schauspieler und sein Haus 1909, S. 12.

Julius Bab: Der Mensch auf der Bühne. Eine Dramaturgie für Schauspieler. 1. Band: Vor Lessing. 2. Band: Von Lessing zu Otto Ludwig. 1910.

Güte, von Weinen und Jubeln, von Überschwänglichkeit. Alle Künste konnten von Regisseuren und Baumeistern vergeblich aufgeboten sein — plötzlich war das Erlebnis, der Shakespeare, da, und alles andere war nichtig. Und das ist alles nicht geschehen, weil das Problem des Bühnenhauses neu gelöst oder endgültig erledigt war, sondern weil ein Schauspieler dastand, der vermochte Shakespeare zu sein.»

Natürlich konnte ich hier nicht sämtliche Aufführungen Shakespeare'scher Stücke in Deutschland besprechen, sondern ich beschränkte mich auf diejenigen Richtungen, die nicht nur in der Geschichte der Bühnenkunst eine Rolle spielen, sondern auch auf das Eindringen des deutschen Geistes in Shakespeares Werke einen bedeutenden Einfluß haben. Heutzutage glaubt sich ja leider jeder Theaterdirektor und Regisseur verpflichtet, bei der Aufführung eines Shakespeare'schen Stückes irgendeine neue Idee hineinbringen zu müssen. Manchmal kann er ja auch wirklich damit einen Erfolg erzielen, doch verschwindet dieser so rasch wieder, wie er aufgetaucht ist. Wir bemerken deshalb auch, daß jede neue Bühnenreform (Naturtheater, Werkbundtheater, Baukastenbühne und so weiter) sich verpflichtet fühlt, als Prüfstein auch Shakespeare aufzuführen. Wenn zwar durch jede Aufführung eines Shakespeare'schen Stückes das Interesse für Shakespeare geweckt bzw. gefördert wird, so würde ich es doch lieber sehen, wenn sich die kleineren Theater damit begnügen würden, — so wie sie es auch mit den modernen Stücken machen — sie sich an die schon erprobten und durchgesetzten Shakespeare-Inszenierungen zu halten und mehr Wert darauf legten, eine möglichst gute schauspielerische Darstellung zu erhalten.

Inszenierungen auf mittlerer Linie.

(Aufführungen an den städtischen Theatern zu Leipzig.)

Von

Adolf Winds.

Es liegt im Wesen der Dramen Shakespeares, daß eine Art von Inszenierung sich nicht für alle Stücke gleichmäßig schickt; hier wird die Stil-, dort die Illusionsbühne den Vorzug verdienen. Worauf aber die Leipziger Inszenierungen, die hier geschildert werden sollen, in der Hauptsache abzielten, war die möglichst reinliche Wiedergabe des Originals, die nirgends die Szenenfolge verschiebt, Struktur und Aufbau nirgends verändert.

So leidet namentlich «Romeo und Julia» durch die üblichen Weglassungen ganzer Auftritte durch das Ineinanderschieben nicht zueinander gehörenden Szenen; die poetische und theatralische Wirkung wird geschädigt, der Reiz, den anschaulich wie inhaltlich die Abwechslung der Szenen bietet, geht vielfach verloren. Die Leipziger Aufführung behielt von den ungefähr 3000 Versen des Stückes 2426 bei, veränderte den Schauplatz siebzehnmal, vermied jede Zusammenziehung und wies doch insgesamt nur eine Spieldauer einschließlich der Zwischenakte von 3 Stunden 20 Minuten auf.

Der «öffentliche Platz» in Szene 1, Akt I bildete die Grunddekoration, die mit Beseitigung einzelner Teile den Abend über stehen blieb und in die die anderen Schauplätze hineingestellt wurden. Dieser öffentliche Platz, der die ganze Tiefe der Bühne einnahm, war im Proszenium durch einen Rahmen architektonisch abgeschlossen, der rechts und links Auftritte zuließ. Rückwärts verlor sich der Platz in eine ansteigende Gasse, durch Mauern eingefaßt, links im Vordergrund stand das Haus Capulets mit praktikabler, vorspringender großer Loggia, dahinter eine Kapelle, rechts befanden sich eine Reihe Häuser mit gleichfalls praktikablen Fenstern.

Auftritte waren von allen Seiten möglich; um den weiten Platz einzuengen, stand ein großer Brunnen in der Mitte. Der Brunnen war fahrbar und konnte bei Verwandlungen leicht fortgeschafft werden, Rand und Stufe boten Sitzgelegenheiten, Spiel und Gruppierungen wurden mannigfaltig; Benvolio, der im ersten Gefecht an der Hand verletzt wird, wäscht sich die Wunde usw. Szene 2 spielt in derselben Dekoration, Romeo und Benvolio waren nicht vollends abgegangen, sondern hatten sich im Hintergrund auf die Mauern gesetzt, Bürger treten hinzu, Capulet und Paris nehmen im Gespräch Platz auf der Bank vor dem Hause.

Szene 3 (Zimmer in Capulets Hause) spielt auf der Loggia; den Übergang zu Szene 4 vermittelt das Auftreten von Bürgergruppen, die beim Abendläuten aus der Kirche über die Bühne gehen. Inzwischen haben Diener und Mägde vor Capulets Haustür Teppiche gelegt, Lampen angezündet, Guirlanden aufgesteckt, — das alles in wohlabgewogenen Pausen und nicht innerhalb des Dialoges. Es ist dunkel geworden. Masken, Geladene kommen nach und nach die Straße und klopfen an Capulets Haus; auch ein Trupp Spielleute von jauchzenden Kindern begleitet, zieht als Ballmusik ein; während der Erzählung Merkutios von Frau Mab — er bildet mit seinen Freunden eine Gruppe am Brunnen — ist das Straßenleben verstummt.

Die Verwandlung in den Ballsaal geht rasch vor sich; lediglich der durch den architektonischen Rahmen abgeschlossene Vorraum bietet den Spielplatz, ihn scheidet eine durchsichtige Gardine vom eigentlichen Saal; hinter dieser Gardine, hell beleuchtet, wogt das Ballgewühl auf und nieder, die Tänzer erscheinen wie im Schattenspiel; der in der Mitte geteilte Vorhang wird für den jeweiligen Eintritt nur wenig geöffnet, um in die durch das Setzen einiger Hinterwände rasch gebaute Dekoration keinen besonderen Einblick zu gewähren. Die einleitenden Reden und Hantierungen der Diener sind beibehalten, die Gäste kommen von der Seite und verschwinden im Saal. Während des Streites Capulets mit Tybalt gucken, aufmerksam geworden, einzelne Gesichter ab und zu aus der Spalte des Saalvorhanges; an die sind Capulets Zwischenrufe: «nur zu», «brav Herzenskinder» usw. gerichtet. Wie unnatürlich, wenn die Gäste, wie es in so vielen Aufführungen geschieht, auf den Wortwechsel der beiden gar nicht reagieren. Die Begegnung Romeos mit Julia ist zwischen ein Hin- und Wieder tanzender Paare eingeschaltet, die in der Art einer Polonaise vorüberziehen, aus der Mitte in den seitlichen Abgang, den gleichen Weg aber wieder zurück nehmen. Die Zartheit der

Liebesszene wirkt in der Stille nach dem Verklingen und vor dem Wiederanheben von Geräusch und Musik doppelt eindrucksvoll; bei Rückkehr der Tanzenden verbirgt sich Julia schamhaft in die Falten des Vorhanges.

Der erste Akt geht in ungestörtem Fluß vor sich, die notwendige Verwandlung in den Saal nimmt nur zwei Minuten in Anspruch, auch diese selbst kurze Pause wird durch das leise Erklingen der Ballmusik gedeckt.

Im zweiten Akt erfährt die Grunddekoration die erste Veränderung. Capulets Haus, das auf einem sogenannten Bühnenwagen steht, wird gedreht; auf den rückwärtigen Wänden des Hauses befindet sich der Balkon; schräg über die Szene wird eine Mauer vorgeschoben; durch herabgelassene Piniengruppen (Hängestücke) entsteht der Garten. Szene 1 (II) «ein offener Platz, der an Capulets Garten stößt», spielt hinter der Mauer, die Romeo angesichts des Publikums übersteigt; während der kurzen, stark gestrichenen Reden zwischen Merkutio und Benvolio — teils werden sie hinter der Mauer gesprochen, teils guckt Merkutio darüber hinweg — verbirgt sich Romeo; das sich verlierende Gespräch, der Fackelschein, der hinter der Mauer verschwindet, zeigt die Entfernung der Freunde an. Als am Schluß der Balkonszene der Zwischenvorhang fällt, ist Romeo im Begriff, die Mauer wieder zu übersteigen.

Für die Verwandlung in den Klostergarten folgt eine halbe Drehung des Hauses, das jetzt hinter einer höheren, quer über die Bühne laufenden Mauer dem Zuschauer ein anderes Profil zeigt; die Pinien sind rasch entfernt, die schmale Szene bildet mehr den Vorhof eines Klosters statt des Gartens. Lorenzo hat die bereits gepflückten Blumen im Körbchen. Auftritt und Abgang geschieht seitlich. Der in der großen Mauer sich befindliche Torbogen ist nicht praktikabel.

Durch vollständige Drehung des Hauses und Entfernung der Mauer wird in Szene 4 (II) die Straße wieder hergestellt, durch eine abermalige Drehung des Hauses, Setzen der Mauer usw. (Szene 5) «Capulets Garten». Schwierigkeit bereitet die häufig wiederkehrende Zelle Lorenzos, die einfach durch drei Wände gebildet wurde, mit Gitterfenstern in der Rückwand, Tür und Hintersetzer in der Seitenwand. Die Wände werden nicht angebohrt, sondern gehalten. Damit die übrige Dekoration vollkommen stehen bleiben kann, öffnet sich die Hauptgardine nicht in ihrer ganzen Breite, sondern ungefähr nur bis zur Hälfte; dadurch wird die Zelle, die sonst in voller Bühnenbreite eine unnatürliche Ausdehnung hat, zum intimen Raum.

Szene 1 (III) spielt in der Grunddekoration, Straße; hier geben die praktikablen Fenster und die Loggia Gelegenheit, die Streit- und Kampfszenen mit anteilnehmenden Zuschauern zu beleben; nach Tybalts Tod und des Prinzen Abgang treten Priester aus der Kapelle, welche die Leiche aufnehmen und sich unter Glockenläuten entfernen.

Der jetzt folgende Umbau in Julias Zimmer, Szene 2 (III), ist umständlich. Da aber die Grunddekoration in ihrer ursprünglichen Form nicht mehr nötig ist, kann das Haus zurückgeschoben werden, ein breiter Bogen fällt in der ersten Gasse, hinter dem halb verhüllt durch einen nicht ganz geöffneten Vorhang Julias Lager in einem Erker steht. Auch in diese Dekoration läßt sich auf die geschilderte Weise die für Szene 3 notwendige Klosterzelle einbauen. In Szene 4 «Zimmer in Capulets Hause» wird nach Wegnahme der Zelle Julias Gemach durch Schließen des Vorhanges vom Erker abgetrennt, der Raum verdunkelt; unter Vorantritt eines Dieners mit einem Leuchter gehen Capulet, Paris und die Gräfin im Gespräch über die Vorderbühne, die Dauer der kurzen Szene reicht gerade zur Wanderung aus dem rechten in das gegenüberliegende Proszeniumsportal; eine völlige Dunkelpause vermittelt vorher und nachher zeitlich und örtlich den Übergang. Durch Aufziehen des Erkervorhanges, Umstellen der Beleuchtung erblicken wir Szene 5, «Julias Gemach», Romeo erhebt sich vom Lager, der Erker ist erst in Mondschein, dann in Morgendämmerung getaucht. Romeo steigt aus dem Fenster. Die Mutter ruft hinter der Szene, Julia wirft über ihr Nachtgewand eine Schaube, ehe sie öffnet.

In alten Bühneneinrichtungen wird Szene 1 (IV) hier angefügt, Lorenzo erscheint ganz unvermittelt bei Julia und übergibt ihr das Fläschchen; einer der schlimmsten dramaturgischen Mißgriffe.

Hier beginnt der vierte Akt ordnungsgemäß mit Szene 1 in Lorenzos Zelle, in der auch die meist gestrichene Begegnung mit Paris beibehalten ist. Szene 2 «Zimmer in Capulets Hause» spielt in Julias Zimmer, das vom Akt vorher noch steht. Das Gespräch Capulets mit dem Bedienten ist gleichfalls beibehalten, der Übergang in Szene 3 «Julias Kammer» geschieht in der Weise, daß die Amme und Julia nicht abgehen. In Julias Satz: «Kommt Amme, wollt ihr mit mir auf mein Zimmer mir helfen Putz erlesen» ist «auf mein Zimmer» gestrichen, ebenso Capulets «Komm» in «Bleib» umgewandelt, so schließt sich Szene 3 unmittelbar an. Nach den Worten: «Romeo, dies trink ich Dir» sinkt Julia auf das Lager; in der nun folgenden

Dunkelpause schließt sich geräuschlos der Erkervorhang. Während sich der Schauplatz nach und nach wieder mäßig erhellt, werden die Reden — es sind fast nur Rufe — in Szene 4 «in Capulets Hause» hinter der Kulisse gesprochen, Szene 5 «in Julias Kammer» schließt sich sofort an, die Amme tritt auf, öffnet den Erkervorhang, findet Julia tot, die Hochzeitsmusik, die fern eingesetzt hat, bricht schnell ab, Paris, Lorenzo usw. kommen. Es hebt die Klageszene an, die häufig fortgelassen wird; aber schon Brahm in seiner Inszenierung am Deutschen Theater hat sie aufgenommen. In Leipzig wurde auch die den Aktschluß bildende Musikantenszene beibehalten. Peter ist eine Vorstudie für den Narren im Lear; trifft der Schauspieler den Ton, der im erzwungenen Scherz die aufquellende Wehmut niederkämpft, so ist die Szene von ergreifender Wirkung.

Der fünfte Akt erfordert den Umbau der Grunddekoration in den Friedhof. Die Häuser werden fortgeschafft, Grabdenkmäler treten an die Stelle. Szene 1 spielt in Mantua, der Schauplatz wird durch einen hinter dem architektonischen Rahmen herabgelassenen Stadtprospekt zur schmalen Straße. Szene 2 ist wieder Lorenzos Zelle, die sich dann unschwer in den schon vorbereiteten Kirchhof verwandelt. Die Begräbnisstätte Julias ist fast auf allen Bühnen ein großer Kirchen- oder Kapellenähnlicher Raum. Das stimmt aber mit der Schilderung, die Julia selbst in dem Monolog vom «Schrecken dieses Orts» gibt, nicht überein. «Dort im Gewölb in alter Katakombe.» Hier wurde der Versuch gemacht, die Gruft anschaulich auf die Bühne zu bringen. Hinter den schrägen Eisentüren der gemauerten Grabstätte liegt Julia. Romeo bricht die «morschen Kiefer» mit «Eisen und Haue» wirklich auf, Julia liegt vor seinen Blicken. Die szenische Schwierigkeit besteht darin, den engen dunkeln Raum auszuleuchten; steckt aber Romeo die Fackel in das Innere des Grabes, so kann sie als Lichtquelle für einen dort angebrachten Scheinwerfer dienen. Sinkt Romeo im Taumel nach dem letzten Kuß außerhalb der Grabstätte nieder, so gewinnt Julia die Möglichkeit, bei ihrem Erwachen aus der engen Räumlichkeit der Gruft hervorzutreten.

Auch «Hamlet» wurde in der unveränderten Szenenfolge des Originals gegeben, im Hinblick auf den ungestörten Fluß vielfach mit offenen Verwandlungen. Wie bei Romeo war der architektonische Rahmen beibehalten. Der Wechsel in der Örtlichkeit der Terrasse — sie war nicht tief — wurde durch Umstellung der Mauerteile vorgenommen, dahinter stand der Königssaal mit einem mächtigen

Glasfenster in der Mitte schon fertig gebaut. Er bildete die Grunddekoration. Die Veränderung der Innenräume geschah nur durch verschiedenartige, bald in der ersten, bald in der zweiten Gasse fallende, teils geteilte, teils geschlossene Vorhänge; das Zimmer der Königin jedoch war mit Betpult und Lager ausgestattet, die Kapelle durch eine violette Gardine angedeutet, die ein großes schwarzes Kreuz schmückte.

Besonderheiten der Aufführung waren folgende: Die fast immer gestrichene Reinholdszene (1, II) wurde beibehalten, der Auftritt Opheliens «O lieber Herr, ich bin so erschreckt» entbehrt dann nicht des notwendigen Auftaktes. Der Immermann'schen Anregung: dem Brief Hamlets an den König (Szene 7, IV) einen Teil des Briefes an Horatio anzufügen, den die fast immer gestrichene Matrosenszene (6, IV) enthält — wurde Folge gegeben. Es handelt sich um die aufklärende Textstelle: «Wir waren noch nicht zwei Tage auf der See gewesen, als ein starkgerüsteter Korsar Jagd auf uns machte: Da wir uns im Segeln zu langsam fanden, legten wir eine notgedrungene Tapferkeit an, und während des Handgemenges enterte ich; in dem Augenblick machten sie sich von unserem Schiffe los, und so ward ich allein ihr Gefangener. Sie haben mich wie barmherzige Diebe behandelt.» Durch diese geschickte Einfügung, die ebensogut an den König gerichtet sein kann wie an Horatio, wird dem Zuschauer rechtzeitig klar, was Hamlet auf der Reise geschah und warum er zurückkommt. Er erfährt es sonst erst im letzten Akt, Szene 2, aber auch darin ist das Bezügliche oft gestrichen. Durch Ausmerzung der üblichen Striche im letzten Akt wurde auch versucht, der Figur des Osrik ihr eigentümliches Gepräge zu geben. «Dieser Kiebitz ist mit der halben Eierschale auf dem Kopf aus dem Nest gelaufen.» Osrik ist die Karikatur des Hofmanns und nicht Rosenkranz und Güldenstern, die öfter als solche dargestellt werden.

Die Erscheinung des Geistes geschah auf Grund der Worte Bernardos «s'ist hier» und Horatios «s'ist hier» durch eine Doppelfigur. Bernardo sieht offenbar den Geist an einer anderen Stelle als Horatio. Der Geist trat aus einer Klappenöffnung der Mauer, und als er sich Szene 1 links entfernt, tritt eine zweite an Wuchs und Gewandung vollkommen gleiche Gestalt rechts aus der Mauer und verschwindet. Bei der zweiten Erscheinung des Geistes wiederholt sich dieses Doppelspiel nicht, wohl aber in Szene 4, III im Zimmer der Königin, wo durch eine entsprechende Anordnung der hinter dem Bett erscheinende Geist: «seht, wie es weg sich stiehlt» durch

eine Tür im Vordergrund verschwindet. Der zweite, stumme Darsteller des Geistes befand sich bis zu seinem Vortreten in einem von drei Seiten geschlossenen, nur hinten offenen Pfeiler auf der Szene.

Von den nicht ganz 4000 Versen des Stückes werden in der Leipziger Aufführung 2872 gesprochen, die Spieldauer beträgt ohne Zwischenaktspausen 3 Stunden 17 Minuten.

Konnte im «Hamlet» das rasche Verfahren der offenen Verwandlungen nicht überall festgehalten werden, so war das ohne Ineinanderschieben von Szenen durchaus bei «Macbeth» der Fall. Allerdings mußten die Aktschlüsse verlegt werden. Szene 1, 2, 3, Akt I wurden auf einem Schauplatz, dem der Haide, gespielt. Sie stieg mäßig an, die Hexen, von Männern dargestellt, saßen hinter Versatzstücken auf Stufen. Die Farbe des Bodens war die graue Farbe ihrer Gewandung; sie schienen, da sie sich auf den Stufen emporheben und wieder rückwärts gehen konnten, gleichsam aus dem Erdreich herauszuwachsen, und verschwanden auf dieselbe Weise; Beleuchtungswechsel veränderte den Schauplatz, als der König auftrat, Szene 4 wurde im Zelt gespielt, das in der ersten Kulissengasse vorfiel.

Mit der fünften Szene des ersten begann, wie allgemein üblich, der zweite Akt im Schloßhof; Szene 6 und 7 fügten sich an, auch bei mählichem Übergang in Nacht und später in Morgendämmerung die sämtlichen Auftritte des zweiten Aktes mit Ausnahme der Schlußszene, Rosse mit dem alten Mann, die wie überall auch hier fortblieb.

Nach dem Gastmahl zwischen Szene 1 des zweiten und Szene 7 des ersten Aufzuges wird der König in sein Gemach geleitet; wichtig ist dabei, daß der Abgang an einer besonders markanten Stelle erfolgt, die Macbeth und die Lady bei ihrem Spiel leicht im Auge behalten können. Durch das unmittelbare Anschließen der Szenen des ersten an die des zweiten Aktes erscheint eine Neuerung notwendig; die Lady sagt: «Ich legt' ihm ihre Dolche bereit, er muß sie finden.» Zu dem Zweck aber muß die Lady das Gemach des Königs betreten haben, die Spannung wird erhöht, wenn es der Zuschauer auch wahrnimmt. Während Macbeth (Szene 1, II) Banquo in sein Gemach geleitet, tritt er mit ihm auch ein; in diesem Augenblick huscht die Lady über die Szene, es erklingt der erste leise Donner, sie verschwindet im Gemach des Königs, um gleich darauf wieder scheu zurückzueilen.

Zu Beginn des dritten Aktes schließt den architektonischen Rahmen, der auch hier beibehalten wurde, ein violetter Vorhang;

davor spielt Szene 1 und 2; der Vorhang teilt sich, herabgelassene Nebelschleier verhüllen in der Dunkelheit jede Aussicht, es folgt die Ermordung Banquos: «Park im Schloß»; die Schleier heben sich, die Beleuchtung wechselt und wir befinden uns im «Prunksaal», der schon im Zwischenakt gebaut wurde und hinter der violetten Gardine und den Schleiern fertig steht. Die Rückenlehne von Banquos Stuhl ist transparent, Banquo tritt dahinter, die Erscheinung erfolgt durch Auflichten.

Szene 5 des dritten Aktes ist in den vierten hinübergenommen. Er beginnt mit dieser Hexenszene. Deckwolke und Schleier ermöglichen dann einen Szenenwechsel und damit den meist fortgelassenen, aber notwendigen Auftritt Lenox mit dem Lord (6, III), die mit Fackeln in der Hand vorübergehen. Die Deckwolke hebt sich wieder, und Szene 1, IV schließt sich an. Der Kessel ist als Felsenkessel im Boden angenommen, um den die Hexen tanzen und aus dem die Geister emporsteigen. Die einzige Lichtquelle entströmt dem Kessel, der Prospekt ist schwarz, die Umrisse der «finsteren Höhle» sind nicht wahrzunehmen. Die vorüberziehenden Könige beleuchten ihr Antlitz mit elektrischen Taschenlämpchen, nur das Gesicht, nicht die Figur ist zu sehen. In der folgenden Dunkelpause schließt sich die Versenkung, der schwarze im Mittel hängende Prospekt geht empor, und in offener Verwandlung wird die Szene in Macduffs Zimmer verlegt, hinten ist ein Fenster für den warnenden Boten; gleichfalls in offener Verwandlung geschieht der Übergang in den Park, Szene 3 (IV). Das Zimmer war durch seitliche Vorhänge eingeengt und bestand im wesentlichen nur aus der Fensterwand, die in der Dunkelpause entfernt wurde; die Parkdekoration stand bereits dahinter.

Der fünfte Akt zeigt einen Säulengang, auf dem sich Szene 1 und 3 abspielt; Szene 2, Menteith, Angus, Caithneß, blieb fort. Der Säulengang war in seinen Teilen ein Hängestück, er ließ sich emporziehen; dahinter befand sich die durch den Lufthorizont abgeschlossene Haide; da sie in ihrer Einförmigkeit auch an räumlich auseinanderliegenden Stellen das gleiche Bild bietet, konnte sie für die verschiedenen Schlachtszenen (Feld, vor dem Schloß) ohne Veränderung Verwendung finden, durch Beleuchtungswechsel wurden die zeitlichen Einschnitte markiert. Der Wald wird in der Kulisse angenommen. Szene 5 spielt im Säulengang, Szene 6 und 7 wird durch eine Dunkelpause und Veränderung in der Beleuchtung zeitlich geschieden. Gerade dem letzten Akt kommt das rasche, dekorativ eingeschränkte Verfahren besonders zugute.

Von den 2265 Versen des Stückes wurden 1878 gesprochen. Die Spieldauer betrug ohne Aktpausen nur 2 Stunden 15 Minuten.

Wie bei den Tragödien ist auch bei den Lustspielen Fluß und ungehinderter Verlauf ein aus ihrer Wesensart entspringendes Gebot, denn die dekorationslose Bühne Shakespeares kannte weder Zwischenpausen noch Einschnitte. «Viel Lärm um nichts» gliedert sich in Leipzig in zehn nur in zwei Akte gef. ßte Bilder. Der Zwischenvorhang fällt an keiner Stelle; die Übergänge werden durch Dunkelpausen von 5 Sekunden gekennzeichnet. Die Grunddekoration, die nur zweimal eine Veränderung erfährt, ist diesmal ausgesprochen stilisiert, der Rahmen mit den seitlichen Eingängen violett in der Farbe des Vorhanges. Eine erhöhte Terrasse mit weißen Balustraden bildet den Hintergrund; die Terrasse selbst ist durch gardinenartige Vorhänge von lebhafter Farbe an beiden Seiten kulissenartig begrenzt. Hinter dieser rechts und links zwei Meter vortretenden Gardine versteckt sich auf einer Seite Benedikt in der Lauscherszene; er rollt sich ein, dann wieder aus; das gleiche tut dann in der späteren Szene Beatrice auf der anderen Seite; dabei ergibt sich die Gelegenheit zu allerlei drolligen Spielnuancen. Szene 1 des ersten Aufzuges beginnt als heller Tag; mit dem Abgang Pedros: «Sogleich sprech ich den Vater an» vermittelt eine Dunkelpause den Übergang zu Szene 3 (Szene 2 ist gestrichen); die Laternen, die hier das Proszenium begrenzen, brennen grün, es ist Mondnacht; dann folgt ohne Unterbrechung Szene 1 und 2 des zweiten Aktes. Eine kleine Textumstellung erscheint notwendig: statt «War der Graf nicht zum Abendessen hier» heißt es «War das der Graf nicht, der von der Tafel wegging?» Der Maskenscherz geht ohne jede Beteiligung von Statisterie nur unter den handelnden Personen vor sich.

Der Charakter des «Wortlustspiels» soll festgehalten werden.

Nach dem Abgang Don Juans «Ich will gleich gehen und hören, welchen Tag sie zur Hochzeit angesetzt haben» wechselt die Beleuchtung nach einer Dunkelpause in hellen Tag. 3. Szene des zweiten, 1. und 2. Szene des dritten Aufzuges schließen sich unmittelbar an. Dann Dunkelpause, 3. Szene III, Nacht, dann in Morgenstimmung Szene 4, und Fallen des Vorhanges am Schluß des dritten Aktes.

Der zweite Akt der Leipziger Einrichtung beginnt mit Szene 1, IV, Kirche. Die Grunddekoration ist rückwärts durch einen dunklen Vorhang abgeschlossen mit einem Kreuz im Mittelstück, die seitlichen Laternen brennen rot. Bei Szene 2, der des Verhörs,

schließen sich nach einer Dunkelpause die seitlichen Gardinen, die sich in Szene 1, 2, V wieder in die Grunddekoration öffnen. Heller Tag, Terrasse. Der für Holzapfel hingeschobene Stuhl ist wieder beseitigt. (Der Schreiber hatte sein Tintenfaß mitgebracht und schrieb auf den Stufen sitzend auf den Knieen.) Für die 3. Szene, V wird in der Dunkelpause ein Mauerteil mit Kreuz auf die Terrasse geschoben, das Heros Grabgewölbe vorstellt; Mondlicht, die Laternen grün. Dunkelpause, dann heller Tag und Schluß Szene 4, V.

In der Darstellung ist Rücksicht genommen, daß die tragische Handlung im Ton von der Lustspielhandlung nicht wesentlich absticht. Juan wird nicht als finsterer Intrigant, sondern als hämischer Affe gegeben.

«Was Ihr wollt» kam in der Einrichtung von Eugen Kilian zur Darstellung, aber auch hier wurden die fünf Aufzüge auf die gleiche Art in zwei zusammengedrängt, und die Grunddekoration mit Haus und Garten durchaus beibehalten. Der Akteinschnitt geschah nur nach dem dritten Akt; die bei Kilian wie bei den Meiningern vorgesehene Verwandlung in das Zimmer des Herzogs fand nicht statt; nach der Trinkerszene (5, III), die nachts im Mondschein spielt, folgt eine Dunkelpause, Morgendämmerung tritt ein, Fabio kommt mit einem zweiten Diener, beseitigt die durch Tobias und Andreas verursachte Unordnung; sie hatten als Zechtisch eine Blumentreppe benutzt und die darauf befindlichen Blumenstöcke auf den Boden geworfen. Der Herzog kommt ohne Gefolge, nur mit Viola allein, Sehnsucht hat ihn in der Morgenfrühe an das Fenster der Geliebten geführt; statt auf das Ruhelager wirft er sich auf die Gartenbank, Violas Lied ist ein Morgenständchen.

Auch «Was Ihr wollt» wird durch den ununterbrochenen Fluß der Wiedergabe in seiner Wirkung gesteigert.

«Der Widerspenstigen Zähmung» liegt die Einrichtung von Dr. Ludwig Weber zugrunde. Sie bringt das Vorspiel, aber auch das aus «The Taming of a Shrew» hergestellte Nachspiel und läßt sowohl den Lord wie Schlau während des ganzen Stückes als Zuschauer auf der Szene. Der Schauplatz ist die dem Schloß vorgelegte Terrasse, Schlau sitzt mit den Dienern links im Proszenium als Zuschauer, der Lord mit den Jägern rechts. Die Terrasse selbst dient als Bühne, die örtlichen Veränderungen werden durch Tafeln mit Aufschriften bezeichnet. Auch hier ist nur nach Akt III der einzige Einschnitt

des Abends. Weil Schlau das Spiel durchaus verfolgt, ergeben sich reichlich komische Wirkungen: er steht auf, applaudiert, reicht Petruchio bewundernd die Hand, trinkt ihm zu und dergleichen; im Eifer springt er einmal sogar auf die Bühne, um mitzuspielen, wird aber wieder heruntergeleitet; im Verlauf des Stückes schläft er ein und die Diener tragen ihn fort.

Auch hier gewinnt die Wiedergabe durch die Geschlossenheit des Verlaufes.

Antonius und Kleopatra auf der deutschen Bühne.

Von

Eugen Kilian.

Antonius und Kleopatra gehört zu den Werken des großen Dichters, die bis jetzt weder in Deutschland noch in England festen Fuß auf dem Theater zu fassen vermochten. Diese Tatsache ist angesichts der außerordentlichen Eigenschaften dieses unbeschreiblich reizvollen dichterischen Werkes ebenso seltsam wie beschämend.

Aber die Gründe der Erscheinung sind leicht erkennbar. Im eigenen Vaterlande des Dichters mag es, wie Stahl wohl mit Recht vermutet[1]), vor allem der puritanische Geist sein, der einer Verbreitung und Popularisierung dieser Liebestragödie mit ihrer Verherrlichung der reizvollen ägyptischen Sünderin einigermaßen hindernd im Wege steht. Es ist in der Tat bezeichnend genug, daß eine der größten englischen Tragödinnen, Mrs. Siddons, sich aus Gründen der Moralität seiner Zeit geweigert hat, bei einer Einstudierung der Tragödie durch John Philip Kemble im Jahre 1813 die Rolle der königlichen Buhlerin zu übernehmen.

Für die Geschicke des Stückes auf der deutschen Bühne dürften solche Bedenken kaum eine entscheidende Rolle gespielt haben. Am wenigsten in der Gegenwart, gegen die man — von vereinzelten Ausnahmen abgesehen — im allgemeinen gewiß nicht den Vorwurf der Prüderie erheben kann. Im Gegenteil: gerade die moderne deutsche Kunst mit ihrer starken Hinneigung zu der Darstellung problematischer Charaktere müßte sich von dem, was die eigentümliche Größe dieser Shakespeare'schen Tragödie ausmacht, dem un-

[1]) E. L. Stahl, Zwei neue Shakespeare-Inszenierungen. Beiblatt zur Anglia 1908, S. 105ff.

vergleichlichen Charakterbilde Kleopatras, in hohem Maße angezogen fühlen. In der Zeichnung dieser Frauengestalt hat man mit Recht von jeher eine der reifsten und vollendetsten Schöpfungen des großen Dichters bewundert, eine Schöpfung, die dem modernen künstlerischen Empfinden ganz besonders nahe steht. Diese Frauengestalt allein, die eine wahrhaft strotzende Lebensfülle in sich birgt, müßte es rechtfertigen, daß man immer und immer wieder versucht, die Dichtung dahin zu stellen, wo sie das in ihr pulsierende Leben einzig zur vollen Erscheinung bringen kann: auf die lebendige Bühne.

Aber freilich: gerade in der Gestalt Kleopatras liegt die große Gefahr, die jede Bühnendarstellung des Werkes mit sich bringt. Denn nur eine ganz außerordentliche, nur eine geniale Künstlerin ist imstande, die Schöpfung des Dichters in kongenialer Weise zu verkörpern. Auch eine gute Schauspielerin, die aber nicht das ganz Besondere besitzt, was eine Kleopatra verlangt, muß an der großen Aufgabe, die ihr hier gestellt ist, unrettbar scheitern. Nur eine Künstlerin, die das in allen Farben schillernde Wesen der königlichen Zigeunerin zu überzeugendem sinnlichen Leben zu erwecken weiß, die etwas von dem unbeschreiblichen dämonischen Reize besitzt, das dieses Weib auf ihre ganze Umgebung ausüben muß, nur eine solche Künstlerin kann dem Werk auf der Bühne zu seinem Rechte verhelfen. Fehlt dieses undefinierbare etwas, fehlt dieser dämonische Zauber, so sinkt damit nicht nur ihre Gestalt, sondern auch die ihres Gegenspielers, des Antonius. Die Sympathie des Zuschauers für die Gestalt des großen Kriegers, der sich den Schlingen dieser Circe nicht zu entreißen vermag, ist rettungslos dahin, wenn jener unwiderstehliche körperliche und seelische Reiz seiner Partnerin nicht auch den Zuschauer bis zu einem gewissen Maße in seinen Bann schlägt. Die Bühnenwirkung der Tragödie steht und fällt mit der Gestalt der Kleopatra. Mit dem üblichen Kompromisse, den auch Macbeth, König Lear und jede Tragödie hohen Stiles der Bühnendarstellung auferlegt, ist dem Theater im vorliegenden Falle nicht gedient. Nur wo die Ausnahmedarstellerin zur Verfügung steht, die der Verkörperung einer Kleopatra gewachsen ist, kann diese Tragödie ihren wundervollen Glanz auf der Bühne erstrahlen lassen.

Hierin liegt der erste und der wichtigste Grund, weshalb eine Aufführung des Stückes in den meisten Fällen, wo eben jene Ausnahmebedingung nicht erfüllt ist, zu scheitern pflegt. Aber dies

ist nicht der einzige Grund, der die Bühnenlaufbahn des Stückes erschwert. Andere Gründe liegen in dem Werke selbst, in seiner besonderen dramatischen Komposition und in seinem szenischen Bau.

Die Tragödie leidet an einer Überfülle des historischen Details. Der allzu enge Anschluß an seine historische Vorlage, an Plutarch, der dem Dichter auch sonst wohl manchmal schädlich geworden ist, hat bei diesem Drama eine ganz besonders verhängnisvolle Wirkung ausgeübt. Mag die Perspektive des großen historischen Weltbildes durch diese Überfülle des historischen Details an einigen Stellen gewinnen: das dramatische Kunstwerk und das Theaterstück erleiden darunter ohne Zweifel Schaden. Der Tatsache, daß die dramatische Komposition des Werkes hinter der der anderen großen Tragödien des Dichters zurücksteht, vermag sich auch die leidenschaftlichste Bewunderung für Shakespeares Größe nicht zu entziehen. Es heißt nur wiederholen, was schon unzähligemale gesagt wurde, wenn man daran erinnert, daß der Tragödie die eigentliche architektonische Spitze fehlt. Wo der Zuschauer Zeuge eines so wichtigen Vorgangs sein müßte, wie des Antonius Rückfall zu Kleopatra im dritten Akte, wird sein Interesse durch eine Menge kleiner Szenen zersplittert, die auf jenen Rückfall wohl bis zu einem gewissen Maße vorbereiten, die aber doch keinen Ersatz dafür bieten, daß jener folgenschwere Vorgang selbst sich hinter der Szene, gewissermaßen während einer Verwandlung, vollzieht.

Mit der Komposition der Tragödie steht ihr äußerer szenischer Bau im engsten Zusammenhang.

Die szenische Zerrissenheit des Stückes, das hierin selbst bei Shakespeare kaum seinesgleichen hat, das unablässig zwischen verschiedenen Schauplätzen und den entferntesten Gestaden des Mittelmeers hin- und herspringt, bereitete der Aufführung des Werkes auf dem dekorationslosen altenglischen Bühnengerüste keinerlei Schwierigkeiten. Willig folgte hier die Phantasie des Hörers dem kühnen Fluge der Dichtung, die sich dank dieser Bühneneinrichtung jede Freiheit erlauben durfte und statt der dramatischen Struktur vielfach eine völlig episch geartete Aneinanderreihung der Szenen wählen konnte. Aber die moderne Bühne sieht sich gegenüber dem besonderen szenischen Bau des Stückes einem äußerst schwierigen Probleme gegenübergestellt.

Sie muß dieses entweder dadurch zu lösen suchen, daß sie das Stück auf einer dem altenglischen Theater nachgebildeten Bühne spielen läßt, wo man unter Verzicht auf jede dekorative Kenn-

zeichnung des jeweiligen Schauplatzes der Handlung eine völlig unveränderte Wiedergabe des Originales wagen kann; oder aber sie muß sich, entsprechend der historischen Tradition, dazu entschließen, das Werk in seiner äußeren Gestalt den technischen Bedingungen der heutigen Bühne anzupassen.

Es ist wohl kein Zufall, daß man den ersteren Weg, im Gegensatze zu manchen Versuchen mit vielen anderen Werken des Dichters, bei Antonius und Kleopatra bis jetzt noch nicht eingeschlagen hat. Die unerreichte Meisterschaft, die in der Komposition eines Macbeth, eines Lear, eines Hamlet, eines Romeo u. a. zutage tritt, macht den Wunsch völlig begreiflich, diese Werke, unter Verzicht auf die Verstümmelungen in vielen der früher beliebten Bearbeitungen, möglichst unverändert auf der heutigen Bühne zu sehen. Hinter der Komposition dieser Meisterwerke steht die von Antonius und Kleopatra bedeutend zurück. Eine Aufführung des Werkes, die in peinlicher Treue, ohne jede Änderung und Kürzung, den Spuren des Originals folgte, würde die nun einmal nicht wegzuleugnenden Mängel und Schwächen der Tragödie nicht beseitigen, sondern sie vielleicht eher in besonders helle Beleuchtung rücken.

Man hat deshalb das Problem des Stückes bei den bisherigen deutschen Aufführungen fast ausschließlich dadurch zu lösen gesucht, daß man es durch mehr oder minder eingreifende Bearbeitungen und Einrichtungen, in gleicher Weise wie es im Vaterlande des Dichters geschah, den technischen Bedingungen der modernen Bühne anpaßte. Wenn irgendein Werk des großen Dichters, so gibt Antonius und Kleopatra dem heutigen Theater das Recht, sich seiner in einer Form zu bemächtigen, die dem Original mit größerer Freiheit, als sie sonst wohl üblich und gestattet ist, gegenüber steht. Die unabweisbaren Forderungen des realen Theaters lassen sich nicht mißachten. Das lehrt auch die Bühnengeschichte von Antonius und Kleopatra.

Was Laube gelegentlich der Besprechung seiner eigenen Inszenierung des Stückes im Burgtheater (1854) geäußert hat, gilt in dem Kern seiner Ausführungen noch heute: «Der Reichtum geschichtlicher Bilder und eigentümlicher Szenen ist hier von großer Bedeutung, allein ohne zwingende Einheit im Gange der Handlung fesselt man kein Publikum, man mag noch so viele Reize aufbieten im Inhalte der Worte, ja im Zauber einzelner Szenen. Das Publikum will und kann einen geschlossenen Schritt und Fortschritt der Aktion nicht entbehren.»

Die verschiedenen Versuche, das Stück für das deutsche Theater zu gewinnen, heben erst mit Beginn der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an. Dresden ging voran (1852), mit einer Bearbeitung von Julius Pabst; zwei Jahre später folgte die Wiener Hofburg, wo Heinrich Laube das Stück in einer neuen Bearbeitung aus seiner Feder spielen ließ. Diese beiden Versuche blieben vereinzelt. Erst nach zwei Jahrzehnten traten den vorhandenen Arbeiten fünf weitere zur Seite: zunächst eine Bearbeitung von F. A. Leo (1870, gespielt in Weimar und Berlin); es folgte Gisbert von Vincke (1876 in Riga, 1880 in Freiburg i. B.), Feodor Wehl (1877 in Stuttgart), Wilhelm Oechelhäuser (1877), Franz Dingelstedt (1878 in Wien u. a. O.).

Diese sieben deutschen Bearbeitungen, über die Wilhelm Bolin im 17. Bande dieses Jahrbuchs in vergleichender Weise berichtet hat,[1]) gliedern sich ihrem Charakter nach in zwei verschiedene Gruppen. Die einen, Pabst, Leo und Oechelhäuser, suchen soweit als möglich, eine treue Wiedergabe des Originales zu geben; sie beschränken sich auf die notwendigen technischen Änderungen, Verminderung der Verwandlungen, Beschränkung der übergroßen Personenzahl, enthalten sich aber aller selbständigen Eingriffe und Zudichtungen. Auf einem anderen Standpunkt stehen Laube, Vincke, Wehl und Dingelstedt, die vor einer mehr oder minder tiefgreifenden Umarbeitung des Originales, vor Zusätzen und Neudichtungen nicht zurückscheuen.

Vom Standpunkt der Bühnenwirksamkeit stehen unter allen diesen Bearbeitungen obenan die Fassungen von Vincke und Dingelstedt. Hier sind die außerordentlichen Schwierigkeiten, die diese Tragödie schon rein äußerlich der modernen Bühne bereitet, teilweise auf das glücklichste überwunden. Aber leider konnte Dingelstedt bei allen Vorzügen, die seiner Arbeit namentlich in den ersten Akten nachzurühmen sind, der Versuchung nicht widerstehen, in die letzten Akte des Originales selbständig dichtend einzugreifen, mit einer Reihe von Zutaten und Änderungen, die, wie Bolin treffend nachgewiesen hat, zu Sinn und Intentionen des Originals in schroffstem Widerspruche stehen und namentlich das Charakterbild Kleopatras teilweise auf das schlimmste entstellen. Auch Vincke, obgleich hierin weit diskreter als Dingelstedt, hat mit eigenen Zutaten ausgiebiger gearbeitet, als es vom heutigen

[1]) Wilhelm Bolin, «Antonius und Cleopatra» in deutscher Bühnenbearbeitung. Jahrbuch XVII, S. 128—164.

Standpunkt als notwendig und erlaubt erscheint. In scharfem prinzipiellen Gegensatze zu Vincke und Dingelstedt stehen in dieser Beziehung namentlich die Einrichtungen von Leo und Oechelhäuser, die unter Vermeidung aller größeren eigenen Zutaten den Spuren des Originales in rühmlicher Pietät zu folgen suchen. Dagegen ist nicht zu leugnen, daß diese beiden Einrichtungen, abgesehen von der unter allen Umständen zu mißbilligenden Tilgung der wundervollen Galeerenszene bei Leo, vom Standpunkt der Bühnenwirksamkeit hinter den Arbeiten von Vincke und Dingelstedt erheblich zurückstehen.

Auf einer Kombination dieser beiden, Vincke und Dingelstedt, die neben vielen selbständigen Zügen eklektisch bald die eine, bald die andere Bearbeitung verwendet und die Fehler beider zu vermeiden sucht, beruht eine schwedische Einrichtung von Wilhelm Bolin, in der das Stück 1881 zu Stockholm über die Bühne ging.

Zu den vorhandenen deutschen Bearbeitungen sind im Laufe des letzten Jahrzehnts abermals einige neue Einrichtungen hinzugetreten. Eine Bearbeitung von Alexander Hevesi, die in Reclams Universalbibliothek erschienen ist (Nr. 4298) und nach der die Tragödie in ungarischer Übertragung zu Budapest gespielt wurde, knüpft insofern an die Arbeiten von Leo und Oechelhäuser an, als sie unter Verzicht auf eigene Zusätze eine möglichst unveränderte Wiedergabe des revidierten Baudissin'schen Originaltextes zu bieten sucht. Sie bemüht sich, das Problem des Werkes nur durch die technische Einrichtung für die heutige Bühne zu lösen. Hier aber geht sie so radikal vor, daß sie in dem Bestreben, die zahlreichen Veränderungen des Schauplatzes auf das denkbar kleinste Maß zurückzuführen, das unglaubliche Kunststück fertig bringt, jedem Akt einen einheitlichen Schauplatz zu geben; nur der dritte Akt bedarf einer einmaligen Verwandlung. Anstelle der 38 Szenen des Originales treten 6 szenische Bilder mit 5 verschiedenen Dekorationen — ein ähnliches dramaturgisches Bravourstück, wie es seiner Zeit schon in der völlig verunglückten Bearbeitung von Feodor Wehl unternommen worden war! Die Szenen dieses Stückes, dessen Handlung in beständigem Wechsel zwischen Alexandria, Rom, Misenum, Athen, Actium usw. hin- und herspringt, könnten selbstverständlich nur auf einer völlig neutralen und dekorationslosen Bühne in ununterbrochener Folge hintereinander gespielt werden. Überträgt man das Stück auf die moderne Dekorationsbühne und gibt seinen einzelnen Teilen einen bestimmten dekorativen

Hintergrund, so wird eine derartige Vereinfachung und Beschränkung der Schauplätze, wie sie von Wehl und neuerdings von Hevesi versucht wurde, zur baren Unmöglichkeit — insofern Sinn und Glaubhaftigkeit überhaupt noch einigermaßen in ihrem Rechte bleiben sollen. Wenn bei Hevesi beispielsweise die ganze zweite Hälfte des dritten Aktes (von Szene 7 ab) und der ganze vierte Akt, also Szenen, die mit bedeutenden zeitlichen Zwischenräumen am Vorgebirge bei Actium, dann in Ägypten, in und vor Kleopatras Palast, in Marc Antons Lager bei Alexandria, an verschiedenen Gegenden des Schlachtfeldes spielen, in unmittelbarer Folge auf einem Schauplatz, einem «Feldlager in Ägypten» mit Zelten Kleopatras und Marc Antons zur Seite, gespielt werden sollen, so ergibt das einen derartigen Widersinn in der geschichtlichen sowohl wie in der dramatischen Situation, einen derartigen Mangel an Stimmung für die einzelnen Teile dieser Szenenreihe, daß es kaum notwendig wird, sich in ernstlicher Weise mit einer solchen szenischen Einrichtung auseinanderzusetzen.

Auf ungleich höherer Stufe als dieser schon im Gedanken völlig verfehlte Versuch, einem Werke von der kühnen Phantastik dieses Shakespeare'schen Dramas das Gesetz der «einheitlichen Schauplätze» aufzwängen zu wollen, steht die Einrichtung, die Max Grube neuerdings für seine Inszenierung des Stückes bei den Rheinischen Goethe-Festspielen in Düsseldorf besorgt und herausgegeben hat (Leipzig, Brockhaus 1907). Sie ist dadurch verdienstlich, daß sie, auf der feinsinnigen Verdeutschung Paul Heyses beruhend, eine möglichst treue und zugleich vollständige Wiedergabe des Originales erstrebt und das Stück gleichzeitig mit dem Blicke des gewiegten Theaterpraktikers den Bedingungen der heutigen Illusionsbühne anpaßt, ohne im allgemeinen in Ungereimtheiten zu verfallen, die mit dem Sinne der Dichtung nicht zu vereinigen sind.

Die Verteilung des Stoffes in den beiden ersten Akten ist insofern allerdings nicht ganz glücklich, als dem ersten Akte, der drei verschiedene Schauplätze zeigt, außer den in Ägypten spielenden Szenen des Originales (I, 1—3) auch noch die in Rom vorgehenden Szenen (I, 4, II, 2 und 3), endlich die Szenen Kleopatras mit dem Boten (II, 5 und III, 3) angegliedert werden. Durch diese Szenen, die nicht mehr der Exposition angehören, sondern zum Teil schon in die Entwicklung des dritten Aktes hinübergreifen, wird der erste Akt überlastet, wogegen der zweite Akt, der auf einem einheitlichen Schauplatz die Aussöhnung der Triumvirn mit Pompejus und die

Galeerenszene (II, 6 und 7) bringt, in seinem Inhalt allzu mager wird. Dies fällt um so störender auf, als der zweite Akt dadurch ausschließlich mit Vorgängen gefüllt wird, die bloß episodischer Natur sind und mit der Haupthandlung nur in loser Beziehung stehen.

Im dritten Akte hat das Bestreben, eine Verwandlung zu ersparen, den Bearbeiter insofern zu weit geführt, als er die großen Szenen, die auf die Schlacht von Actium folgen (III, 9 und 11), in denen die Handlung unbedingt nach Alexandria an Kleopatras Hof zurückkehren muß, auf dem Schausplatz der vorangehenden Szene, dem Lager Marc Antons beim Vorgebirge Actium, spielen läßt. Einwandfrei und glücklich sind die Szenen der beiden letzten Akte in der Hauptsache angeordnet.

Einen Mittelweg einzuschlagen zwischen den Bearbeitungen, die wie die von Vincke, Dingelstedt u. a. an einer freien und teilweise neudichtenden Umarbeitung des Originales keinen Anstand nehmen und anderen Einrichtungen, die in manchen Einzelheiten vielleicht allzu ängstlich an dem unveränderten Wortlaut des Originales festhalten, ohne auf die unabweisbaren Gesetze des realen Theaters Rücksicht zu nehmen, dies war das Ziel einer neuen Einrichtung, die schon einige Jahre vor den beiden zuletzt besprochenen Bearbeitungen zuerst 1898 am Hoftheater zu Karlsruhe, dann in vielfach umgearbeiteter Fassung im Herbst 1908 am Hoftheater zu München zum erstenmal in Szene ging. Sie beruhte textlich auf der von Alexander Schmidt revidierten Übersetzung Baudissins, zog aber in verschiedenen Einzelheiten die Fassung anderer namhafter Übertragungen, insbesondere die vorzügliche Verdeutschung Heyses, ergänzend heran. Neben dem Grundsatz, alle selbständigen Eingriffe in das Original zu vermeiden, leitete mich andererseits doch das Bestreben, die Gebote der theatralischen Wirksamkeit in stärkerem Maße zu berücksichtigen, als es bis dahin in vielen Fällen geschehen war.

Da diese Bearbeitung im Drucke der Öffentlichkeit vorliegt (Erste Auflage: 1898; zweite, vielfach veränderte Auflage: München, G. Müller 1914), ist keine Veranlassung, ihre Abweichungen vom Original in allen Einzelheiten hier zu motivieren. Nur ein Punkt sei hervorgehoben, in dem sie von sämtlichen vorangegangenen Bearbeitungen der Tragödie abweicht. Daß dem Stück, wie schon bemerkt, der architektonische Höhepunkt fehlt, daß an die Stelle, wo der sichtbare Rückfall des Antonius zu Kleopatra

das gesamte Interesse des Zuschauers auf sich konzentrieren müßte, dessen Teilnahme durch eine breite Reihe kleiner, kurz abgerissener Szenen zerplittert und abgeschwächt wird, wurde von jeher als ein schwerer Mangel, namentlich im Hinblick auf die Bühnenwirksamkeit des Dramas, empfunden. Laube und Vincke haben diesem Fehler durch eine neugedichtete Szene abzuhelfen gesucht, worin sich die Wiedervereinigung von Antonius und Kleopatra vor den Augen der Zuschauer vollzieht. Ein derartiger Versuch ist natürlich ebenso verfehlt wie aussichtslos; denn er erfordert eine Dichterkraft, die dem Genius Shakespeares ebenbürtig sein müßte. In richtiger Erkenntnis dessen hat selbst Dingelstedt, dem es an Selbstvertrauen in dieser Beziehung sonst nicht fehlte, von einem solchen Versuche abgesehen. Auch bei ihm vollzieht sich der Rückfall des Antonius während einer Verwandlung in mitten des dritten Aktes, der in vier ziemlich kurze Szenen auseinanderfällt und mit dem Aufbruch zur Schlacht von Actium einen weder innerlich noch äußerlich sehr bedeutungsvollen Abschluß erhält.

Es ist interessant, daß auch Beerbohm Tree bei seiner Bearbeitung und Inszenierung des Stückes für His Majesty's Theatre (1906) das Bedürfnis fühlte, diesem wunden Punkte in der Ökonomie des Stückes auf seine Weise abzuhelfen.[1]) Er legte in der Mitte des dritten Aktes, einen in England nicht unbeliebten Brauch und die Schaulust seines Publikums berücksichtigend, ein «Tableau» ein, das in Anlehnung an die Schilderung Caesars vom Einzuge Marc Antons dessen Rückkehr nach Alexandria den Zuschauern in opernhaftem Prunk vor Augen führte. Im übrigen suchte er durch kleine Züge, hauptsächlich mimischer Art, auf den bevorstehenden Rückfall des Antonius zu Kleopatra vorzubereiten. So ließ er Antonius nach dessen erstem Gespräch mit Octavia (II, 3), nachdem diese abgegangen ist, ein zweimaliges «Kleopatra!» hervorpressen. Und nach der Szene in Athen (III, 4) legte er für Antonius, der allein auf dem Ruhebett zurückbleibt, eine kleine mimische Szene ein, die Stahl in folgender Weise beschreibt: «Da kommt der römische Bote, der gleiche, der Kleopatra die Nachricht von Antonius' Wiedervermählung in Alexandrien überbracht hatte, mit Briefen von dort zurück: Antonius reißt sie auf, verschlingt sie mit den Augen, preßt dann das Pergament auf sein Gesicht und saugt die Züge gleichsam

[1]) Vgl. über diese Aufführung den Bericht von E. L. Stahl im Jahrbuch XLIII, S. 365ff. Trees Bearbeitung des Stückes erschien im Druck 1907 (London, Wassington).

in sich auf.» Diese mimische Einschaltung hat auch Grube in seine Düsseldorfer Inszenierung des Stückes herübergenommen, nur daß er sie an einer weniger geeigneten Stelle, unmittelbar nach Marc Antons Vermählung mit Octavia, in die Aufführung einschob.

Mit der Ausführung dieses glücklichen Regieeinfalls dürfte der Weg gewiesen sein, auf dem einzig und allein versucht werden kann, die unzweifelhaft vorhandene Lücke in der Komposition des dritten Aktes einigermaßen auszufüllen. Der Mangel selbst, der hier an dem Bau des Stückes haftet, ist nicht zu beseitigen. Doch wird er gemildert oder wenigstens weniger fühlbar gemacht durch eine szenische Anordnung, die den Rückfall des Antonius, wie es in meiner Bearbeitung geschah, in den Zwischenraum zwischen dem zweiten und dritten Akte verlegt; der dritte Akt beginnt mit der Szene, wo der Abfall des Antonius als eine vollendete Tatsache von Caesar in Rom berichtet wird (III, 6). Die Szenen des dritten Aktes, die diesem Auftritt im Originale vorangehen, sind abgesehen von Einzelheiten, insbesondere der zweiten Szene zwischen Kleopatra und dem Boten (III, 3), die mit dessen erstem Erscheinen vor der Königin im zweiten Akte zu vereinigen ist, für den Fortgang der Handlung entbehrlich. Im zweiten Akte selbst sind alle Momente, die den Rückfall des Antonius zu Kleopatra vorbereiten — vor allem in der Szene Marc Antons mit dem Wahrsager — möglichst scharf hervorzuheben und zum Teil in diskreter Weise zu verstärken, so daß der Verrat des Antonius, der dem Hörer zu Beginn des dritten Aktes als fertige Tatsache entgegentritt, unter keinen Umständen überraschend wirkt.

Die illusionsgefährlichen und für die heutige Bühne kaum zu verwendenden Schlachtenszenen des dritten und vierten Aktes wurden in meiner Einrichtung nach dem glücklichen Vorgange Dingelstedts gänzlich beseitigt, in der Weise, daß der Hörer durch die jeweils nachfolgende Szene über den Ausgang des Kampfes unterrichtet wird. Nach dem Aufbruch zur Schlacht von Actium, der an zweiter Stelle des dritten Aktes im Felde des Antonius vor sich geht, verwandelt sich die Bühne in eine Halle oder eine Terrasse von Kleopatras Palast; hier berichtet Enobarbus an Eros über den Verlauf und Ausgang der Schlacht und die Flucht der Besiegten nach Ägypten; daran schließen sich zwanglos die großen Szenen zwischen Antonius und Kleopatra mit dem Empfange des von Caesar als Boten entsandten Thyreus (III, 9 und 11). Der äußerst wirkungsvolle Schluß dieses Aktes wird in seiner bacchantischen

Stimmung («Noch einmal eine wilde Nacht!») sehr wesentlich unterstützt, wenn zum Schluß vollkommene abendliche Dunkelheit über die Szene hereingebrochen ist.

In ähnlicher Weise können im vierten Akte alle Schlachtenszenen auf der Bühne vermieden werden. Er gliedert sich in fünf szenische Bilder: das erste zeigt den Abschied des Antonius von den Dienern, seine Rüstung und Aufbruch zum Kampf (IV, 2 und 4); dann folgt eine Szene in Caesars Lager, kombiniert aus IV, 1 und 6; die dritte Szene spielt nach Beendigung der Schlacht und zeigt (auf der Terrasse von Kleopatras Palast) die Rückkehr des siegreichen Antonius zur Geliebten (IV, 8). Die vierte Szene: im wirksamen Kontrast zu dem frohen Siegesjubel der vorangegangenen Szene), ein düsteres Notturno; einsame Vorpostengegend in der Nilebene, Soldaten des Antonius als Wache, geheimnisvolle Töne unter der Erde, dann der Tod des Enobarbus (Verschmelzung von IV, 3 und 9). Dadurch, daß die Szene, wo die Soldaten die geheimnisvolle Musik vernehmen, entgegen ihrer Stellung im Originale, an diese spätere Stelle des Aktes verlegt wird, bereitet sie nach dem vorangegangenen siegreichen Ausgange der ersten Schlacht in sehr stimmungsvoller Weise auf den nun unmittelbar folgenden Umschlag in Marc Antons Kriegsglück vor. Die letzte Szene des Aktes kehrt in Kleopatras Palast zurück und zeigt den verhängnisvollen Ausgang der zweiten Schlacht, den Abfall der Flotte, Kleopatras Flucht in das Monument und Marc Antons Selbstmord.

Es empfiehlt sich nicht für die heutige Bühne, an dieser Stelle, wie es vielfach geschieht, den vierten Akt zu schließen und die nächstfolgende Szene, den Tod des Antonius (IV, 13) in den fünften Akt zu ziehen. Daß der schwerverwundete Antonius in dieser Szene auf Kleopatras Veranlassung in das Monument hinaufgezogen wird, ist wie so vieles andere in dieser Tragödie, nur aus dem engen Anschluß des Dichters an seine Quelle, den Bericht Plutarchs, zu erklären. Ein zwingender Grund zur Beibehaltung dieses lediglich äußeren Vorgangs ist nicht vorhanden. Man tut deshalb viel besser, die Sterbeszene des Antonius ohne Pause und ohne Veränderung des Schauplatzes an die vorangegangene Szene anzuschließen, in der Weise, daß Kleopatra, nachdem sie den Selbstmord des Geliebten erfahren hat, zu dem Sterbenden eilt. Hier wird ein sehr wirkungsvoller Abschluß gewonnen, und dem fünften Akt bleiben nun ausschließlich die letzten Szenen im Innern des Monumentes vorbehalten.

Durch diese Art der szenischen Anordnung kann gerade den beiden letzten Akten, insbesondere dem auf der Bühne so außerordentlich schwer zu bewältigenden vierten Akte, mit seinen naiven Schlachtenszenen und seinem unruhigen, durchaus epischen Hin und Her, eine sehr starke Theaterwirkung auf der heutigen Bühne gegeben werden. Alles zu versuchen, was nach dieser Seite möglich ist, ist jedenfalls weit richtiger, als das schwere Problem etwa dadurch lösen zu wollen, daß man, wie es in der englischen Inszenierung Beerbohm Trees geschieht, die beiden letzten Akte in einer radikalen Prokrustes-Arbeit in einen Akt zusammenzieht, der sich damit begnügt, in drei Szenen bloß eine Art von Extrakt aus diesen Akten zu geben.

In ein neues Stadium der Entwicklung trat die Bühnengeschichte von Antonius und Kleopatra mit dem interessanten Versuche, der damit im Sommer 1913 im Münchener Künstlertheater unternommen wurde. Diese Aufführung, die von Franz Zavrel nach dem revidierten Texte der Baudissin'schen Übersetzung inszeniert wurde, war dramaturgisch vor allem dadurch bemerkenswert, daß sie auf alle szenischen Änderungen und Zusammenlegungen verzichtete und bis auf einige Einzelheiten und einige Kürzungen eine unveränderte Wiedergabe des Originales zu bieten suchte. So wurde beispielsweise der erste Akt, genau wie dort, in fünf, der zweite in acht szenischen Bildern (anstelle der neun des Originales, es fiel IV, 4) gespielt; der ganze Abend umfaßte beiläufig 26 szenische Bilder. Ein derartig häufiger Wechsel des Schauplatzes war natürlich nur durchzuführen mit Hilfe einer Bühneneinrichtung, die auf jede realistische Ausgestaltung des Bühnenraumes verzichtete und statt dessen mit so einfachen szenischen Mitteln arbeitete, daß alle Ortsveränderungen innerhalb des Aktes mit Hilfe rascher offener Verwandlungen bei verdunkelter Bühne vollzogen werden konnten. Stand dem Spielleiter, wie es hier der Fall war, eine so segensreiche szenische Einrichtung der Bühne zur Verfügung und bot dies die Möglichkeit zu dem immerhin sehr interessanten Versuche, einmal das völlig unveränderte Original zu spielen, so lag kein Anlaß vor, von diesem Prinzipe namentlich in den späteren Akten sehr häufig abzuweichen durch Streichungen, deren Berechtigung zum mindesten recht anfechtbar war. Daß im dritten Akte die erste und zweite, sowie die vierte und fünfte Szene, die für das Verständnis entbehrlich sind, geopfert wurden, mochte hingehen. Wenn aber im vierten Akte die Szenen 1, 5, 6 (in ihrer ersten Hälfte), 7, 11 dem Rotstift zum Opfer fielen, wenn

damit dem Hörer die Szene unterschlagen wurde, wo Antonius den Abfall des Enobarbus erfährt, und wenn gar die Szene fehlte, wo Kleopatra sich vor dem wütenden Antonius in das Monument flüchtet und Befehl gibt, die irrtümliche Nachricht von ihrem Selbstmord auszustreuen, so wurden durch solche sinnlose Kürzungen unentbehrliche Bindeglieder der Handlung ausgerissen, ohne die das volle Verständnis des Zusammenhangs unmöglich ist. Die an sich sehr empfehlenswerte Verschmelzung der Szenen IV, 3 und 9 (Enobarbus' Tod und die Szene der wachthabenden Soldaten) war eine Inkonsequenz gegenüber dem einmal gewählten Prinzipe, einen völlig unveränderten Shakespeare zu spielen. Auch der letzte Akt wurde durch einige sehr störende Striche — es entfällt der ganze erste Auftritt Caesars und seine Unterredung mit Kleopatra — geschädigt.

Trotz der großen Mängel und der Uneinheitlichkeit, die der dramaturgischen Einrichtung des Textes anhaftete, war der Gesamteindruck dieser Vorstellung außerordentlich interessant, ja in einzelnen Teilen sehr schön und befriedigend. Dies lag zum ersten darin, daß eine der wichtigsten Forderungen für die Wirkung des Stückes erfüllt war: die weibliche Hauptrolle wurde von Tilla Durieux gespielt. Damit wurde eine schauspielerische Leistung geboten, die allerdings nicht einwandfrei war und keineswegs auf der Höhe der Dichtung stand, die aber doch soviel des Schönen, Individuellen und Bedeutenden bot, daß das Interesse des Zuschauers an der königlichen Buhlerin keinen Augenblick erlahmte. Und zum zweiten bot die eigenartige, vereinfachte szenische Ausstattung des Werkes, wie schon gesagt, den nicht hoch genug zu schätzenden Vorteil, daß alle Verwandlungen mit Blitzesschnelle bei offener Bühne vollzogen werden konnten und daß der Vorstellung dadurch, trotz der großen szenischen Zerrissenheit, eine wohltuende Einheit bewahrt blieb.

Der günstige Eindruck, den diese technische Bewältigung der Verwandlungen hervorrief, wurde gehoben durch die Freude, welche die einfache, großzügige Art der dekorativen Ausstattung bereitete. Was in den künstlerischen Entwürfen von Leo Pasetti hier geschaffen wurde, knüpfte an die ersten und ursprünglichen Ziele an, wie sie dem Münchener Künstlertheater und seinen Leitern bei dessen Gründung im Jahre 1908 vor Augen geschwebt hatten: moderne Raumgestaltung, höchste Einfachheit und Stilisierung des Bühnenbildes, das nur durch einige wenige charakteristische

Züge sein besonderes Gepräge erhielt. Es war in hohem Grade bewundernswert, mit welch einfachen Mitteln hier künstlerische Wirkungen von erlesener Vornehmheit erzielt wurden. Zwei plastische Säulen vor einem einfachen Lufthintergrund, ein Ruhelager von charakteristischer Gestalt, die wenigen Farben des einfachen Bildes vorzüglich gewählt und abgestimmt; oder aber ein einfacher Vorhang als abschließender Hintergrund, davor nur die unbedingt notwendigen, aber sorgsam gewählten Möbel: dies genügte, um die Illusion der verschiedenen Innenräume in dem Zuschauer wachzurufen. Die im Freien spielenden Szenen wurden fast durchweg vor bloßem Lufthintergrunde mit einigen wenigen architektonischen Andeutungen aus plastischem Materiale gespielt. Vorzügliche Dienste leistete dabei der hinter der kurzen Reliefbühne liegende versenkte Abgrund des Münchener Künstlertheaters, die ein Aufsteigen der Personen von unten ermöglichte. Es war in hohem Grade belehrend und reizvoll, wie durch den glatten, jeder dekorativen Ausschmückung entbehrenden Bühnenboden, den dahinter ausgespannten Lufthorizont und die Wirkungen einer raffinierten Beleuchtungskunst die Vorstellung der endlosen, flachen Nilebene in dem Zuschauer erweckt werden konnte. Ganz vorzüglich wurde mit den einfachsten Mitteln das schwere Problem der Galeerenszene gelöst: auf dem bloßen Lufthintergrund die schwarze Silhouette einer römischen Galeere, darüber ein großes rotes Segel, das in die Höhe ragte. In gleicher Weise waren die architektonischen Bilder im Innern des Monumentes in ebenso einfacher wie geschmackvoller Weise künstlerisch gestaltet.

Aber Eines kam zu kurz, was für diese Tragödie von der höchsten Bedeutung ist: der charakteristische Gegensatz zwischen der strengen Kälte der römischen Welt und der warmen sinnlichen Glut, die die ganze Sphäre des ägyptischen Hofes durchdringen muß. Die Szenen am Hofe Kleopatras wirkten zu kalt und nüchtern. Die schwüle, weiche, sinnliche Atmosphäre der orientalischen Welt, die sich gleich dem heißen Atem der königlichen Hetäre beklemmend auf die Brust des Hörers legen muß, kam in der szenischen Ausstattung nicht genügend zu ihrem Ausdruck. Dazu bedarf es keineswegs einer reichen opernhaften Ausstattung im alten Theaterstil; auch mit den einfachen Mitteln, mit denen die Künstlertheaterbühne arbeitete, konnte dies für das Verständnis des Stückes so wichtige Moment in stärkerer und eindrucksvoller Weise betont werden. Dies mußte um so mehr geschehen, als schon durch die unbegreif-

liche Streichung des burlesken Gespräches zwischen Charmion, Iras, Alexas und dem Wahrsager zu Beginn des Stückes (I, 2) das charakteristische Milieu des ägyptischen Hofes mit seiner frivolen, übermütigen Sinnlichkeit und seiner Lust an Zweideutigkeiten nicht so, wie es sollte, zur Anschauung kam.

Dagegen war es zu loben, daß entsprechend der strengen Stilisierung, die die Ausstattung erfuhr, auch in der Verwendung der Komparsen und der Behandlung der Massenszenen durchweg mit den einfachsten Mitteln gearbeitet wurde. Entgegen dem verkehrten Brauche vieler Bühnen, auch da, wo es nicht unbedingt notwendig ist, eine Unmenge von Statisterie auf die Szene zu stellen und damit die Wirkung meistens viel mehr zu gefährden als sie zu erhöhen, wurde jedes Massenaufgebot in der Aufführung des Künstlertheaters zum großen Segen des Eindrucks vermieden. Es wurde gezeigt, daß selbst die Galeerenszene, entgegen dem bestehenden Brauche, daraus ein großes Opernfinale zu gestalten, unter völligem Verzicht auf die Mitwirkung größerer Massen gespielt werden kann. Leider versagte die Regie bei dieser wundervollen Szene insofern, als alles viel zu nüchtern blieb und die trunkene bacchantische Stimmung, in der sie mit dem ägyptischen Bacchustanze ausklingt, nur ganz ungenügend und matt zum Ausdruck kam. Eine bloße Effekthascherei war die Anordnung, daß die Eingangsworte des Stückes von Philo, der mit Demetrius magisch beleuchtet im völligen Dunkel stand, gewissermaßen wie ein mystischer Prolog direkt zum Publikum gesprochen wurden, und daß sich erst mit den Worten «seht und schaut» die Bühne für die folgende Szene Kleopatras erhellte. Das ist selbstverständlich nicht im Sinne des Gedichtes, wo das einleitende Gespräch der beiden Freunde über den «Liebeswahnsinn» des Feldherrn als ein durchaus realistischer Bestandteil der einleitenden Szene gedacht ist. Dieses Mätzchen wurde dadurch nicht besser, daß man entsprechend dem Anfang des Stückes die abschließende Rede Caesars am Ende der Tragödie in ähnlicher szenischer Anordnung wie einen Epilogus zum Publikum sprechen ließ.

Abgesehen von solchen Entgleisungen und den anderen Mängeln, die dieser Inszenierung von Antonius und Kleopatra anhafteten, bot die Aufführung des Stückes durch das Münchener Künstlertheater sicher sehr viel Interessantes und Anregendes. Sie war vor allem dadurch verdienstlich, daß sie sich des Stückes zum erstenmale mit Ausdrucksmitteln der modernen Bühne bemächtigte,

daß sie das Werk aus dem bunten Opernflitter, in dem es bis dahin fast ausschließlich auf dem Theater erschienen war, herausriß und ihm die Segnungen der modernen dekorativen Reformbewegung, eine großzügige Vereinfachung und Stilisierung, zuteil werden ließ. Hier liegen die wertvollen Entwicklungskeime, die in dieser Aufführung verborgen lagen.

Eines vermochte diese Aufführung allerdings nicht zu beweisen: daß man mit einer völlig unveränderten Wiedergabe des Gedichtes, wie sie zum Teil wenigstens hier versucht wurde, den richtigen Weg beschreitet, um diese Tragödie zu möglichst starker Wirkung auf der heutigen Bühne zu bringen. Sie vermochte nicht zu beweisen, daß hier eine stärkere Wirkung erzielt wird, als wenn man entsprechend dem bisherigen Brauche den Versuch macht, dem episch gearteten und in den historischen Details sich allzusehr zersplitternden Werke eine äußere Gestalt zu geben, die den Bedingungen der dramatischen Kunst und der heutigen Bühne in höherem Maße entspricht.

Die mannigfachen Erfahrungen dieser Aufführung werden für die künftige Gestaltung des Stückes auf der deutschen Bühne viele lehrreiche Winke zu geben haben.

Shakespeare in Japan.

Von

Erwin Walter.

Im Shakespeare-Kolleg hörte ich, ein junges Semester noch, zum ersten Male davon, daß die Japaner Shakespeares Werke übersetzten, ja sie gelegentlich auf die Bühne brächten. Ei der tausend, das hätte ich doch gern einmal gesehen, wie die japanischen Mimen, deren bizarre Posen einem auf den Buntdrucken aus Utamaros Schule ja Rätsel genug aufgeben, sich mit Shakespeares Kunst abfänden. Ließ sich denn der Zauber seiner Sprache im Japanischen wiedergeben? Handelte es sich überhaupt um ein tieferes Erfassen der Größe und Feinheit seiner Kunst? Hatte das japanische Volk eine besondere Vorliebe gerade für ihn, im Gegensatz zu Goethe und Molière etwa, und warum? Doch auf alle diese Fragen, die mich oft beschäftigten, hätte selbst ein wochenlanger Aufenthalt in Japan, wie ihn eine sogenannte Weltreise einem wohl beschert, kaum einen tieferen Einblick gewährt. Ihn zu erlangen, müßte man wohl jahrelang im Lande wohnen, in innigster Fühlung mit der gewiß nicht leicht zugänglichen Bevölkerung, und wem war das denn beschieden! «Fort, o Traum, so gold du bist!»

Unverhofft kommt oft. Im Februar 1910 dampfte ich, hochgespannter Erwartungen voll, über Gibraltar und Algier, Aden, Colombo und Shanghai dem Lande der aufgehenden Sonne entgegen, wo ich für drei Jahre am «Seminar für fremde Sprachen» zu Tokyo deutsche Sprache und Literatur lehren sollte. In Shanghai sah ich mir eine chinesische Theateraufführung an. Welch sinnverwirrende Eindrücke! Der betäubende Lärm dieser Metallbecken und Schlaghölzer, Trommeln und kreischenden Geigen, der merkwürdige Rhythmus der Musik, der einen so beunruhigt, weil man das fremde Prinzip darin lebhaft fühlt, ohne es doch analysieren zu

können, diese endlosen Aufzüge von Mandarinen und Soldaten, das Schießen und Fahnenschwenken und, seltsamer noch als alles andere, diese Akrobatik von Purzelbäumen des waffengewandten Hauptakteurs! (Erst Jahre danach, als ich in Peking in das berühmteste Theater Chinas kam, wurde mir klar, wie eng doch die Beziehung dieser Purzelbäume zu dem eigenartigsten Element des japanischen Theaters ist, dem von der Forschung leider so vernachlässigten tachimawari, einem mimisch-posierenden Kampfe des Helden gegen eine Überzahl von Feinden, über die schließlich seine graziöse Stärke doch triumphiert, einen Beifall in der Menge auslösend, wie ihn bei uns das hohe C der Stretta zu entfesseln pflegt.) Das japanische Theater war ja dem chinesischen stammverwandt. Wie konnte da eine Brücke zu Shakespeare führen?

Kaum hatte ich mich in Tokyo etwas häuslich eingerichtet, als ich mich auch schon, freundlich beraten von einem theaterkundigen «guide, philosopher and friend» selbviert in einem der Holzvierecke befand, in die das Parterre des japanischen Theaters eingeteilt ist. Im altberühmten «Kabukiza» sah ich «das» Drama der Japaner, «Chushingura», das Hohelied von der Vasallentreue der 45 Ritter, die Not und Tod auf sich nehmen, um die dem Herrn angetane Beleidigung zu rächen[1]). Ich sah auch «Sakura Sogoro», Japans «Wilhelm Tell», der die Not der bedrückten Dorfbewohner dem Fürsten nahebringt, klar den grausamen Tod vorhersehend, der ihm zuteil wurde. Schließlich sah ich mir auch noch das dritte aus der Trias der klassischen Bühnenwerke Japans an, das die «Rache der Brüder Soga» behandelt, wie sie bei Gotemba am Fuße des Fujiberges die Ermordung des Vaters zu sühnen wußten. Auch mit Dramen aus dem japanischen Leben der Gegenwart bemühte ich mich vertraut zu werden, und je öfter ich ins Theater ging, um so mehr verlor das, was mir zunächst so unsagbar seltsam schien, den Charakter des Unverständlichen, um so besser konnte ich mir vorstellen, daß diese Schauspieler, die im Realistischen, Komischen, Grausigen ihren europäischen Zunftgenossen mindestens ebenbürtig waren, wohl auch imstande sein würden, einem europäischen Drama auf ihrer Bühne zum Leben zu verhelfen. Doch mich davon mit eigenen

[1]) Inouyes ausgezeichnete, mit Nachbildungen japanischer Buntdrucke geschmückte englische Übersetzung sei dem angelegentlichen Studium aller Literaturfreunde empfohlen. Verlag von Nakanishiya in Tokyo-Kandaku. Surugadaishita.

Augen zu überzeugen sollte mir zunächst lange Zeit nicht beschieden sein. Für den Frühling des Jahres 1911 stand nämlich die Eröffnung des Teikokuza (Reichstheaters) in Tokyo bevor, das in Bühnenapparat und Zuschauerraum mit allen Errungenschaften eines neuzeitlichen europäischen Theaterpalastes ausgestattet werden sollte. Was war natürlicher, als daß die Führer der für das abendländische Drama sich interessierenden Kreise Japans mit der Ausführung ihrer Pläne bis zu jenem Zeitpunkt warten wollten.

In der Zwischenzeit aber hatte ich reichlich Gelegenheit, in der persönlichsten Weise die Aufnahmefähigkeit kennen zu lernen, die das neue Japan unserem Theater entgegenbringt. Wie in der englischen und französischen, so hatten auch in unserer deutschen Abteilung des «Seminars für fremde Sprachen» die Studenten oft Szenen und Akte aus den klassischen Dramen Europas zur Aufführung gebracht, bis eines Tages ein Kostümverbot seitens des Unterrichtsministeriums den «Spieltrieb» der jungen Leute in Bann schlug; meine Abteilung hatte zudem seit Jahr und Tag keinen Deutschen mehr gehabt. Hier galt es also Neuland zu bearbeiten, und gern machte ich mich daran, die alte Tradition wieder zu beleben. Gar erstaunt war ich zu sehen, wie schnell sie sich den fremden Lauten und der fremden Sprache anpaßten. Wie lustig und geschmeidig diese nur scheinbar rauhen Kehlen unsere Lieder sangen! Wie eifrig sie vom Rezitieren eines Gedichts, eines Monologs und Dialogs zu immer größeren Aufgaben fortschritten, bis sie schließlich ganze Akte aus Lessings und Goethes, Kleists und Hebbels Dramen zur Zufriedenheit eines gestrengen europäischen Publikums spielen durften. Etwas Steifes in der Haltung des Arms, im Setzen des Beins mochte einigen unausrottbar anhaften bleiben. Andere aber lernten es, sich ganz frei zu bewegen. Was ich von beiden lernte, wird man leicht ermessen.

So war ich nicht unvorbereitet, als ich am 20. Mai 1911 mit einigen japanischen Literaten in das kurz zuvor mit Pomp eröffnete Reichstheater ging, um der vom «Literarisch-Dramatischen Verein» (Bungei Kyokai) veranstalteten Aufführung von Shakespeares «Hamlet» beizuwohnen. Es war ein entscheidungsschwerer Tag für das literarische Tokyo, das fühlte jeder. Heute handelte es sich ja nicht um eine der «Bearbeitungen», die vom europäischen Original garnichts mehr erkennen lassen, gespielt in irgendeinem kleinen Theater, in das man keinen Europäer führen möchte, nein, zum ersten Male sollte jetzt ein Drama Shakespeares, eins der bedeutend-

sten der Weltliteratur überhaupt, in wörtlicher Übersetzung, fast ungekürzt in breitester Öffentlichkeit aufgeführt werden. Würde es gelingen, das Publikum zu fesseln, vielleicht gar Shakespeare so in Japan heimisch zu machen, wie er es beispielsweise in Deutschland war?

Einige günstige Vorbedingungen dafür waren gegeben. In Herrn Dr. Tsubouchi, Professor der englischen Literatur an der Waseda-Universität, hatten die japanischen Vorkämpfer des europäischen Dramas einen berufenen Führer. Sein begeistertes und begeisterndes Eintreten für Shakespeare, oft mit dem unserer Schlegel und Tieck in Vergleich gesetzt, hatte über die engere Gemeinde seines Literarisch-Dramatischen Vereins hinaus dem weltbezwingenden Stratforder in weiten Kreisen des japanischen Volkes Sympathien geworben, die dem Genius des Briten um so bereitwilliger zuströmten, als diejenige fremde Sprache, die man wirklich allgemeiner in Japan verbreitet findet, eben das Englische ist und Presse und öffentliche Meinung, schon um des englisch-japanischen Bündnisses willen, englisch orientiert sind. Tsubouchis auch im Druck vorliegende Übersetzungen der Dramen Shakespeares waren als Meisterwerke anerkannt und dem Vollkommenen so nahe, als bei der Wesensverschiedenheit der beiden Sprachen eine solche Übersetzung überhaupt sein kann. Die Schauspieler, die heute den «Hamlet» aufführen sollten, waren im Gegensatz zu denen der alten Zeit, über die das japanische Sprichwort sagt: «Mag der Schauspieler auch in Gold und Geschenken wühlen, er bleibt doch ein Bettelkerl», meist Akademiker, vielfach persönliche Schüler Tsubouchis, alle aber bereit, für das neue, umstürzlerische Programm ihrer Bungei Kyokai alles einzusetzen, sich auch durch den Spott der eingefleischten Anhänger des alten kabuki nicht von der eingeschlagenen Bahn abbringen zu lassen. Die Regie wußte man in Tsubouchis Händen wohl aufgehoben. Obgleich er noch nie in Europa gewesen war — mit einer Art Stolz betont er es —, so hatte er doch seine Lebensarbeit dem Studium des europäischen Theaters gewidmet. In seinem Hause hatte er sich eine eigene große Versuchsbühne einrichten lassen. Die Aufführungen der europäischen Amateure in Tokyo und die der «touring companies», die von Zeit zu Zeit den fernen Osten abgrasen, hatte er gut studiert, Bücher und Zeitschriften, Photographien und Zeichnungen mit Sammlerfleiß zusammengetragen. Auf dem Gebiet des europäischen Theaters war seine Autorität unbestritten. In den so zahlreichen, gut illustrierten japanischen Theaterzeit-

schriften war das Publikum in den «Hamlet» eingeführt worden. Theaterprogramme, die um ein geringes am Eingang zu haben waren, brachten unter flott hingeworfenen Schwarzweißzeichnungen in schön geschwungenen chinesischen Schriftzeichen die eingehende Erklärung der einzelnen Szenen und Akte des Dramas.

Warum blickten nun die Herren, mit denen ich gegen 4 Uhr vor dem sezessionistisch geschmückten Vorhang dieser gewaltigen Bühne der Dinge harrte, die da kommen sollten, so gar nicht siegesgewiß drein, obgleich sie doch alle überzeugte Anhänger der Bungei Kyokai waren? «Wir Japaner», sagten sie, «sind ein leicht für das Neue zu begeisterndes Volk, in jeder Beziehung novarum rerum cupidi, aber wir halten das Neue nicht standhaft fest. Das Feuer des Enthusiasmus verlischt nur zu schnell. So werden die Leute, die jetzt in so stattlicher Zahl herbeiströmen, nachdem sie die Marmorsäulen und Goldbrüstungen, den feuersicheren Vorhang und den Orchesterraum, die eleganten Speisesäle und das bildergeschmückte Foyer sattsam bestaunt haben, sich wieder ihrem altgewohnten Holztheater zuwenden. Dieses prächtige Theatergebäude mit den schier unerschwinglich hohen Betriebskosten wird leer stehen, und am Ende wird zu der Unzahl von Kinematographentheatern, die Tokyo schon hat, noch eins hinzukommen.

Ich blickte um mich. Trotz der frühen Stunde war das Haus schon fast besetzt. Viele der Erschienenen gehörten offenbar zur Gemeinde des «Literarisch-Dramatischen Vereins», denn es war ein ständiges Grüßen herüber und hinüber. Oben auf den Galerien saßen sie Kopf an Kopf, die Collin und Marcelle aus Kandaku, dem lateinischen Viertel Tokyos; Musette schien auch nicht zu fehlen. Im ersten Rang bemerkte man Angehörige der japanischen Aristokratie und einige Vertreter der englischen und anderer Botschaften. Wenn der Vorhang sich gegen 10 Uhr über der Schlußszene senken würde, waren gewiß auch die letzten Plätze besetzt. Sollte die Vorstellung selbst nicht gar zu schlecht ausfallen, so würde, das fühlte man, dieses Publikum sich wohl kaum ablehnend verhalten.

Die Aufführung war gut, eine in langer, ernster Vorbereitung durchgearbeitete und in sich ausgeglichene Leistung. Die besten europäischen und amerikanischen Vorlagen waren ersichtlich gewissenhaft zu Rate gezogen worden, so daß das Ganze, wenn man von einem befremdlich bleibenden Unterton absieht, auf der Höhe einer europäischen guten Hamlet-Aufführung stand. Die Dekorationen verrieten die Hand eines Künstlers und hielten, durchaus

originell, die rechte Mitte zwischen dem gesucht Einfachen und übergroßer Buntheit. Auch die Gemächer des Schlosses waren nicht zu prunkvoll, obwohl der vornehm zurückhaltende Geschmack, der dem Japaner in seiner eigenen Kunst etwas so Selbstverständliches ist, ihn bei der «Aneignung» europäischer Dinge oft im Stich läßt. Die Requisiten und Kostüme entsprachen ganz den Anforderungen, die wir an eine gute Bühne bei uns stellen. Die Hauptrollen waren in guten Händen. Herr Dohi, unlängst noch Hörer Tsubouchis an der Waseda-Universität, bot als Hamlet eine fesselnde, einheitlich angelegte Studie. In der Maske Henry Irvings gab er, zart von Statur, und in seiner Diktion an Moissi gemahnend, den Dänenprinzen als weltkranken Träumer, doch listigen Rächer, sehr sensibel, vielleicht etwas zu schwächlich. In der gefährlichen Rolle des Königs Claudius bewies Herr Togi, den ich für den größten unter den modernen Schauspielern Japans halte, die Sicherheit seiner jeder Übertreibung abholden Charakterisierungsgabe. Als Totengräber holte sich der vielseitige Künstler, der auch einer der bekanntesten Musiker Japans ist, noch einen besonderen Erfolg. Über die Leistungen der Damen waren auch die japanischen Kritiker angenehm überrascht. Das alles Volk um eines Hauptes Länge überragende Fräulein Kamiyama mit dem ausdrucksvollen, so gar nicht alltäglichen Gesicht war eine glaubhafte Königin. Fräulein Matsui trug die für japanische Schauspielerinnen so bedenkliche blonde Perücke mit Anmut und war eine lieblich rührende Ophelia. In der Wahnsinnsszene zeichnete sie sich besonders aus. Wenn gerade diese Szene, der von japanischen Theaterfreunden mit rechter Besorgnis entgegengesehen wurde, dem Publikum nicht nur nicht mißfiel, sondern gerade Beifall fand, so liegt es wohl mit daran, daß gerade damals weitere Kreise sich für den europäischen Gesang zu interessieren anfingen, anderseits das japanische Ohr einen absonderlichen Tonfall, wie er, vielen Europäern unerträglich, in den Knabenrollen des angestammten kabuki die Regel ist, ganz außerordentlich liebt. Die übrigen Rollen waren, wenn nicht gerade in Vollkommenheit dargestellt, so doch angemessen besetzt und das Ensemble gut eingespielt bis hinab zum letzten uma no ashi. («Pferdebein» nennt man in der japanischen Bühnensprache die «Künstler», die wir mit dem Worte, «Die Pferde sind gesattelt» zu charakterisieren pflegen; richtige Pferde kommen nämlich nicht auf die japanische Bühne, werden vielmehr von zwei angehenden Schauspielern «gespielt».)

Diese «Hamlet»-Aufführung, der man erst so ernste Befürchtungen entgegengebracht hatte, war ein gewaltiger Erfolg. Publikum wie Presse zeigten sich so zufrieden, daß die folgenden Wiederholungsvorstellungen vor ausverkauften Häusern stattfanden. Ja, das für Shakespeare erweckte Interesse war so groß, daß in den folgenden zwei Jahren, bis zum Herbst 1913, nicht weniger als neun seiner Dramen an etwa sechzig Abenden in Tokyo zur Darstellung gelangten. Die folgende Aufstellung, die ich meiner Sammlung von Theaterprogrammen entnehme, wird der zu schätzen wissen, der es bei seinen eigenen Studien erlebt hat, wie schwer alle Daten über «Things Japanese» zu erlangen sind. Es wurden aufgeführt, und zwar sämtlich im Reichstheater:

20.—30. Mai 1911: «Hamlet» durch «Bungei Kyokai».

28. November—10. Dezember 1911: «Merchant of Venice» Akt IV durch «Bungei Kyokai».

2.—27. Februar 1912: «Merry Wives of Windsor» I. 3., III. 4 durch das ständige Ensemble des Reichstheaters.

28., 29. Mai 1912: «Midsummer Night's Dream» durch «Tokyo Amateur Dramatic Club».

11.—15. November 1912: «Merchant of Venice», «Romeo and Juliet», «Hamlet», «Othello», «Taming of the Shrew» durch die «Allan Wilkie Truppe».

30., 31. Januar 1913: «Merchant of Venice» durch «Tokyo Amateur Dramatic Club».

26. Juni—2. Juli 1913: «Julius Caesar» durch «Bungei Kyokai».

26.—30. September 1913: «Macbeth» durch «Freie Bühne».

Schon im November 1911 also brachte Tsubouchi und sein rühriger «Literarisch-Dramatischer Verein» durch den Erfolg des «Hamlet» ermutigt die große Gerichtsszene aus dem «Kaufmann von Venedig» auf die Bretter des Reichstheaters. Tat man es deshalb, weil die nur zu gern ergriffene Gelegenheit lockte, diesmal dem Publikum mit einer glänzenden Ausstattung aufzuwarten? Rechnete man damit, daß eben diese Szene und besonders die Rede über die Gnade — wohl wegen der Berührung mit der konfuzianischen Forderung des ninjo, des humanen Gefühls — in japanischen Schulen besser bekannt sind als alles andere, was Shakespeare oder irgendein europäischer Dramatiker geschrieben hat? Reizte es Dohi, den Hamlet, sich diesmal als Portia in einer Frauenrolle zu versuchen, oder tat man es mehr, weil man fühlte, daß Togi einen ausgezeichneten Shylock geben würde? Alle diese Momente mochten wohl

vereint dazu geführt haben, daß man gerade die Gerichtsszene zur Aufführung wählte, wie sie vereint zum Erfolge des Ganzen beitrugen. Die Vorstellungen, deren gewaltiger Apparat mit Fleiß und Geschick geleitet wurde, waren gut besucht und wurden freundlich aufgenommen, denn jeder sieht ja gern einmal das auf der Bühne, was er so oft gelesen, vielleicht gar auswendig gelernt hat. Togis von allem Komischen frei gehaltener, in seiner Tragik ergreifender Shylock ließ die schauspielerischen Leistungen der anderen ganz in den Hintergrund treten. Dohis Portia machte einen matten Eindruck — er hatte am selben Abend schon den Helmer in Ibsens «Nora» gespielt und sich wohl etwas überanstrengt —, dem japanischen Publikum schien er aber zu gefallen.

Die Lorbeern, die der «Literarisch-Dramatische Verein» so errang, ließen der Leitung des Reichstheaters keine Ruhe. Sein findiger Direktor brachte schon zwei Monate später einige Szenen aus den «Merry Wives of Windsor» in der Übersetzung von Matsui Shojo heraus. Wieder war auch ein mimisches Experiment dabei im Spiele. Die Sterne des altjapanischen Schauspiels sollten jetzt im Lustspiel des Engländers ihre Künste zeigen. Der Versuch glückte durchaus. Wenn man auch einen Koshiro, der den japanischen Samurai und Daimyo mit so unnachahmlicher Würde und Grazie zu geben weiß, lieber in altangestammten Dramen sieht, am liebsten freilich in einem der wundervoll rhythmischen Tänze, die einen der Hauptreize des japanischen Theaters ausmachen, so war sein Falstaff doch eine große künstlerische Leistung. Er gab den verliebten Tölpel mit wirksamer, doch vorsichtig abgetönter Komik. Auch Sawamura und Matsumoto, sonst gewohnt, Menschen des japanischen Mittelalters zu verkörpern, fanden sich als Ford und Page überraschend gut mit ihren Rollen ab. Das aus Japanern zusammengesetzte und von einem Japaner geleitete Hausorchester spielte zu Beginn Nicolais Ouverture und schlug so ein lustiges Tempo an, das während der ganzen Aufführung geschickt festgehalten wurde. Die lustigen Frauen selbst wurden von den Damen Kawamura und Hatsuse mit viel Temperament und Humor gegeben, der sich den Mitwirkenden wie den Zuschauern mitteilte. Das verständnisinnige herzliche Lachen so manches japanischen Ehemannes zeigte überdies, daß das «Lustige Frauen, die wissen sich Rat» auch in dem Lande verstanden wird, dessen Frauen, zum Ideal des «otonashii», des unbedingten, blinden Gehorsams erzogen, der «Lustigkeit» ihrer europäischen Schwestern so weltenfern entrückt zu sein scheinen.

Zwei Monate später hatte der «Tokyo Amateur Dramatic Club» seinen großen Shakespeare-Tag: am 28. und 29. Mai bot er im Reichstheater zwei schon Wochen vorher ausverkaufte Aufführungen des «Midsummer Night's Dream», die zu einem künstlerischen und gesellschaftlichen Ereignis wurden. Dieser fast ausschließlich aus Engländern und Amerikanern bestehende, im ganzen fernen Osten rühmlichst bekannte Liebhaberverein besitzt für die Spielleitung, für das Entwerfen von Dekorationen und Kostümen sowie für die Besetzung der einzelnen Rollen Kräfte, wie sie vielen ersten Bühnen Europas Ehre machen würden. Durch jahrelange Tradition hat sich ein Zusammenspiel herausgebildet, das dem englischen Solidaritätsgefühl ein glänzendes Zeugnis ausstellt und den Zuschauern den Genuß ganz ausgezeichneter Vorstellungen verbürgt. So war auch diese an Reinhardts Aufmachung ersichtlich geschulte, im übrigen aber durchaus eigenartige Aufführung des «Sommernachtstraums» eine Glanzleistung. Den Deutschen Tokyos, die es nicht ohne Neid sich eingestehen müssen, daß sie dem A. D. C., wie er kurz genannt wird, nichts ähnliches an die Seite zu stellen haben, gereichte es zum schwachen Troste, daß an der Einstudierung von Mendelssohns Musik, die vollständig und in vortrefflicher Ausführung geboten wurde, die deutschen Lehrer der Musikhochschule erheblichen Anteil gehabt hatten.

So hatten Allan Wilkie und seine «powerful London Company» denn keinen leichten Stand, als sie vom 11.—15. November 1912 dem verwöhnten Tokyoer Publikum fünf von Shakespeares «greatest plays» vorführen wollten, nämlich außer dem «Hamlet» und dem «Kaufmann von Venedig» noch «Romeo und Julie», «Othello» und «Der Widerspänstigen Zähmung». Da der Truppe ein ausgezeichneter Ruf von Indien her voraufging, so waren die Erwartungen aufs höchste gespannt, wurden aber enttäuscht. Diese an sich guten Aufführungen, die noch vor wenigen Jahren den Tokyoern gewaltig gefallen hätten, konnten sich gegen die Leistungen des A. D. C. und der Bungei Kyokai nicht behaupten.

Besonders die Eröffnungsvorstellung des «Merchant of Venice» hatte allgemein derartig enttäuscht, daß der A. D. C. sich sofort daran machte, nun seinerseits diese «pièce de résistance» einmal so herauszubringen, wie es eigentlich sein müßte. Dies geschah am 30. Januar 1913. Die Aufführung, die an glanzvoller Ausstattung den «Sommernachtstraum» noch überbot, sah die Spitzen der europäischen und japanischen Gesellschaft versammelt und mußte zwei-

mal wiederholt werden. Im Mittelpunkt des Interesses stand der Shylock des Herrn Medley, dessen schauspielerische Fähigkeiten selbst das bei guten Bühnenkünstlern übliche Maß überragen. Doch gab es neben ihm noch genug Damen und Herren, die einen vergessen ließen, daß man es mit «Dilettanten» zu tun hatte. Das Zusammenspiel der ganzen Vorstellung, in der die Musik einen großen Raum einnahm, war wiederum über jedes Lob erhaben.

Hatte der A. D. C. hier seine großen Mittel an eine Aufgabe gesetzt, die schon vorher, wenn auch auf andere Weise gelöst worden war, so wandte sich die Bungei Kyokai bei ihrer nächsten Shakespeare-Einstudierung, dem «Julius Caesar», einer für ihr Publikum neuen, fremden Welt zu, der Antike. Oder wäre diese von Unruhe erfüllte Welt des Forum Romanum gar nicht so fremd und neu gewesen für die Bewohner des modernen Tokyo, die ja wenige Monate zuvor, von hitzigen Reden über die Willkür der Gewalthaber und die Rechte des Volkes entflammt, den Fackelbrand durch die Straßen des einstigen Yedo getragen hatten? Oft genug hatte man ja in der Meijizeit die Bühne und namentlich das Yose benutzt, um jene politischen Dinge zu sagen und zu hören, die man nicht drucken und im Druck nicht lesen durfte, und die heiseren Zwischenrufe, die einige Heißsporne auf den Galerien heute in die große Rede des Mark Anton und andere Stellen des Dramas hineinschleuderten, sollten wohl mehr ausdrücken als den einfachen Beifall an den mimischen Leistungen. Wie dem auch sei, das Römerdrama fand beim Publikum großen Anklang. Man merkte, daß die Spielleitung wiederum ihre Vorbereitungen sehr sorgfältig getroffen hatte. Man hatte inzwischen viel gelernt; besonders die Komparserie, die ja gerade im «Julius Caesar» schwierige Aufgaben zu bewältigen hat, bewegte sich weit natürlicher als früher. Alle waren viel sicherer jetzt, ja zu sicher, denn es kamen Entgleisungen vor (Chopins Trauermarsch im «Julius Caesar» hinter der Szene gespielt!), von denen der «Hamlet» frei gewesen war. Die Dekorationen mit ihren einfachen, fast herben Linien waren so künstlerisch als wirkungsvoll, die Gewänder der Römer allerdings glücklicher als die der Römerinnen. Togis Mark Anton überragte die schauspielerischen Leistungen der anderen um ein bedeutendes. Die meisterhafte Art, wie er in seiner großen Rede auch die des Japanischen nicht so kundigen Europäer zu packen wußte, erweckte den Wunsch, ihn auch einmal auf einer europäischen Bühne spielen zu sehen. Die Frauen, die ja an sich mehr Schwierigkeiten als die japanischen Männer haben, sich im

europäischen Kleide frei und ungezwungen zu bewegen, schienen sich im römischen Gewande unbehaglicher zu fühlen als in dem des englischen Mittelalters.

Doch auch die andere literarisch-dramatische Vereinigung Tokyos, die «Moderne Bühne», wollte Shakespeare den Tribut ihrer Verehrung entrichten: an den fünf letzten Septembertagen 1913 führte sie den «Macbeth» im Reichstheater auf. Die Übersetzung rührte von dem Generalstabsarzt Dr. Mori her, der in seinem Vaterlande als feinsinniger Dolmetsch europäischer, insbesondere deutscher Literaturwerke einen hervorragenden Ruf genießt. Bei den Aufführungen von Goethes «Faust», die die «Moderne Bühne» ein halbes Jahr zuvor im Reichstheater veranstaltet hatte, war zu erkennen gewesen, mit wie liebevollem Eifer die Vereinigung sich bestrebte, dem Publikum eine des großen Dichters würdige Vorstellung zu bieten. Über die Einstudierung des «Macbeth» konnte ich mir aus eigener Anschauung kein Urteil bilden, da ich schon auf der Heimreise war. Doch entnehme ich einer Zeitungskritik, daß auch im «Macbeth» sich alle Mitwirkenden redlich und eifrig um ein Gelingen bemühten. Das aber hat diese Einstudierung uns bewiesen, daß Japans Interesse an Shakespeare keineswegs auf Tsubouchis «Bungei Kyokai», die damals gerade eine innere Krise durchzumachen hatte, beschränkt geblieben ist. Shakespeare hat sich in Japan eine neue Provinz erobert, und weithin reicht seine Herrschaft. Abendländische Dramatiker aller Zeiten und Zungen sind auf der japanischen Bühne zu Worte gekommen, kaum einer aber mit mehr als einem seiner Werke. Vor Shakespeares Garbe mußten sich die Garben der anderen alle neigen.

Wie erklärt es sich nun, daß die Japaner gerade Shakespeare so weitgehendes Gastrecht auf ihrer Bühne gewährt haben? Sicherlich liegt es nicht etwa nur daran, daß die verhältnismäßig große Ausbreitung der englischen Sprache sowie die regen politischen Beziehungen zu England die Japaner wie von selbst dahin führen mußten, in Shakespeare «the greatest dramatic genius of the world» zu sehen. Wer Molière, wer Goethe ist, weiß man in Japan auch sehr gut und man hat ihre Werke aufgeführt. Aber Molière wurde alsbald in Bann getan, vornehmlich weil in seinen Dramen die Söhne und Töchter zu wenig «ko», Pietät gegen die Eltern, besitzen, die Frauen zu sehr gegen das Ideal des «otonashii» verstoßen. Der «Faust», dem das ganze Land wie einer Offenbarung entgegengesehen hatte, hinterließ keinen Eindruck. Es muß also noch ein

Etwas geben, das dem japanischen Empfinden Shakespeares Welt besonders nahe bringt. Dieses verbindende Etwas ist die nahe Verwandtschaft, die zwischen den lehensstaatlichen Verhältnissen des Merry Old England und denen Japans unleugbar besteht, wo ja heute noch, trotz aller europäischen Neuerungen, die Ideale der feudalistischen «guten alten Zeit» so lebendig sind. Ein Blick auf die Illustrationen zu japanischen Bühnenwerken und Romanen läßt diese innere Verwandtschaft besonders deutlich in die Erscheinung treten. Wenn wir ferner beachten, welch großen Raum Geistererscheinungen aller Art, Zauber- und Teufelsspuk im japanischen Fabulieren einnehmen, so erkennen wir hierin leicht einen zweiten Erklärungsgrund dafür, daß Dramen wie «Hamlet» und «Macbeth» das Interesse der das Gruseln liebenden Japaner erregen. Wenn allgemein Shakespeares Welt der mächtigen Fürsten, tapferen Ritter und wackeren Bürger, in eine neutrale historische Ferne gerückt und frei von dem, was bei Molière Anstoß gab, dem um Kenntnisnahme der Höhen europäischer Kultur sich heiß mühenden japanischen Volke allgemeines Interesse erregen mußte, so kam auch für diejenigen, die in des Engländers Eigenart und den Zauber seiner Sprache nicht einzudringen vermochten, bei den einzelnen aufgeführten Dramen, wie wir gesehen haben, noch manches hinzu, was sie besonders anziehen mochte. Die Tragödie des weltkranken, grüblerischen Dänenprinzen war für die meisten Besucher des Teikokuza als «Hamlets Rache» wohl das englische Gegenstück zur «Rache der Brüder Soga» und zu «Chushingura». Das Drama von der Größe und dem Fall des Macbeth ließ viele gewiß an einen der Fürsten japanischer Bühnenwerke denken, die, von einem ehrgeizigen Weibe angetrieben, ihr Ziel sich ruchlos zu hoch steckten, um dann vom rächenden Geschick zermalmt zu werden. Die Gerichtsszene des «Kaufmanns von Venedig» war darum so allgemein beliebt, weil man sich dafür interessierte zu hören, wie die Leute des Abendlandes über die Himmel, Erde und alles Geschaffene umspannende «Gnade» dachten. «Julius Caesar» weckte deshalb lebhaftere Anteilnahme, weil viele einen Unterton des «in tyrannos» darin zu hören glaubten oder hören wollten. (Eine damals geplante Einstudierung der «Räuber» von Schiller kam nicht zustande, weil sie verboten wurde.)

Ob die Japaner Shakespeare wirklich «verstehen»? Wer möchte eine entsprechende Frage für irgendein nichtenglisches Volk beantworten? Mit wie heißem Bemühen sie ihn sich näher zu bringen

suchen, haben wir gesehen. Derer, die ihn im Original lesen können, gibt es auch in Japan genug. Die anderen können sich getrost der Führung eines Tsubouchi und Mori überlassen, deren Dolmetschgabe vielleicht noch nicht alles, sicher aber sehr vieles von Shakespeares Wortkunst im heimischen Idiom wiederzugeben weiß; daß man sich mit der Zeit noch feinere Instrumente für das Übertragen schaffen werde, können wir annehmen.

Shakespeare hat angefangen, auch in Japan die Geister in seinen Bann zu ziehen. Gar stattlich sind die Heerscharen, die seit den Tagen, da Tsubouchi zuerst die Werbetrommel durch die japanischen Lande ertönen ließ, dem Shakespeare-Banner des literarischen Neu-Japan kampfgemut folgen. Die Sonne des englischen Genius, die dort im fernen Osten zur selben Zeit, wo im Abendlande mehr Licht sich über die «Ideals of the East» zu ergießen beginnt, mit den Frühnebeln ringt, wird sich durchkämpfen und strahlender und strahlender majestätisch aufsteigen, zu erleuchten die Lande ringsum.

Sir Thomas Elyot und Lady Elyot

Gezeichnet von Hans Holbein d. J.
Nach der Wiedergabe in Croft's Neudruck des „Governour".

Thomas Elyot's «Verteidigung guter Frauen» (1545)

und die Frauenfrage in England bis Shakespeare.

Anhang: Thomas Elyot's «Schutzmittel gegen den Tod» (1545).

Wiederholt hat Shakespeare die Frage nach der allgemeinen Wertung der Frau gestreift, bald deren angeborene Güte gerühmt oder bitter vermißt, bald ihre Zunge, ihre Gemütsbeweglichkeit, ihre *frailty* satirisch beurteilt, dann auch wieder entschuldigend ihre Fehler auf Rechnung der Männer gesetzt, wie es besonders schön Imogen ausspricht: *men's vows are women's traitors* (Cymb. III 4, 56). Ein ganzes Drama dreht sich wesentlich um das Problem, wie eine Widerspenstige dem Gatten unterzuordnen sei, und mancher Zuschauer in unsern Theatern hat sich wohl gewundert, wie weit es dem Dichter Ernst ist, wenn er am Schluß dieses schwankartigen Lustspiels die gezähmte Heldin verkünden läßt, die rechte Frau betrachte ihren Mann als unbedingten Herrn und König und Gebieter. Da uns Shakespeares persönliche Ansichten nicht aufgezeichnet sind, verlohnt es sich desto mehr zu beobachten, wie seine Zeit der Weiblichkeit gegenüberstand. Es ist erstaunlich, welch umfängliche und bewegte Literatur über die Frauenfrage in Shakespeares England bereits vorhanden war. In Preis und Schimpf vermochte sie auf den Dichter zu wirken; eine Anspielung von ihm genügte, um seine Zuschauer an eine Menge landläufiger Spott- oder Ruhmesbilder zu erinnern.

Der Widerstreit der Meinungen entstand in der Ritterzeit, als die Minnesinger den Frauen, namentlich den freigebigen Schloßfrauen, überschwänglich zu huldigen begannen. In England wurde pathetische Liebe meist französisch gesungen; gegen sie wandte sich früh der Hausverstand der Dichter in der Volkssprache. «Liebe ist süß», so beginnt die englische Parodie eines Minstrelliedes aus der

Zeit um 1300; aber «Liebe ist Sorge» geht es mit nachdrücklicher Berichtigung weiter[1]). Durch ein Weib — so läßt ein anderer Realist den Spielmann sagen — ist alles Heil in die Welt gekommen: durch Maria; durch ein Weib — so behauptet er selber — alles Unheil: durch Eva[2]). Ein neuer Gegenstand der Satire, die ja jene Zeit der Predigtblüte so gerne pflegte, war hiemit gegeben, und begierig griffen ihn die Mönchsdichter auf. Wahrscheinlich war es ein Engländer, der dem Urbild eines verlotterten Konventualen, Golias, lateinische Verse in den Mund legte, um angehende Ehemänner vor einer Xanthippe zu warnen[3]); sicherlich hat ein Engländer dies erste Meisterstück der Ungalanterie noch um 1500 in seiner Mundart bearbeitet[4]). Französischer Witz ersann Geschichten von Kupplerinnen, Kurtisanen und weiblicher Einfalt, die zu den Heldinnen der ernsthaften Ritterromane in possenhaftem Gegensatz standen und deren Schwärmerei durch einen ebenso übertriebenen Wirklichkeitssinn ablösten; solche *fabliaux* verbreiteten spaßhafte Vorstellungen von Frauen, wie man sie zur Zeit des germanischen Heldensanges nie kannte; losgerissene Züge aus der antiken Komödie, aus der Bibel und Legende, selbst aus orientalischen Märchen vereinten sich zu einer niedrig ergötzlichen Erzählungsmode. In ein System wurde diese Spottliteratur gebracht durch den Fortsetzer des *Roman de la Rose*, der im Hinblick auf Ovid allerlei Liebeskünste lehrte, nicht bloß wie die Geliebte zu gewinnen, sondern auch wie der Liebhaber zu rupfen sei. Dies Werk war um die Mitte des 14. Jahrhunderts jedem englischen Kunstdichter bekannt; Chaucer selbst hat es übersetzt; es war die Hauptfrucht der Ernüchterung, die auf die Ekstase des Minnesanges folgte, und zugleich gab es den stimmenden Akkord zum Humor, mit dem gerade Chaucer, der Dichter des Londoner Hofes und fast der einzige Vertreter des ausgehenden Mittelalters, der noch in der Renaissancezeit gelesen blieb, die Frauenfrage jetzt in glänzenden Versen formulierte.

Chaucer läßt sich im Prolog zu den «Legenden von guten Frauen» durch den Liebesgott zurechtweisen, als habe er den Ruf der Frauen heruntergesetzt. Die Anklage, die der Dichter gegen sich selber erzählt, bezieht sich auf die Übersetzung des Rosenromans und auf die

---

[1]) Reliquiae antiquae ed. Th. Wright I 96.

[2]) Hs. Harley 2253 ed. Böddeker S. 150.

[3]) Golias de conjuge non ducenda; Latin Poems attributed to Walter Mapes S. 77.

[4]) The Payne and Sorowe of evyll Maryage, gedr. von Wynkyn de Worde, neu gedr. das. 295 und Hazlitt, Early Popular Poetry of England IV 73.

Abfassung des Epos von der ungetreuen Cressida, die den tapfern, herzhaften Troilus betrog. Zur Entschuldigung bringt Chaucer vor, er habe dabei nur wahre Liebe fördern wollen (Prol. B 472). Die Gemahlin des Liebesgottes, bei der gewiß an die Königin Anna († 1394) zu denken ist, spricht für ihn als für einen verdienten Autor, der zugleich für die Frauen geschrieben habe. So wird ihm verziehen, aber unter der Bedingung, daß er jedes Jahr von einer Märtyrerin der Liebe die Legende abfasse, was Chaucer auch tat, so lange die Königin lebte. Es ist also ein förmlicher Prozeß, in dem die Frauenfrage, ungefähr wie es damals in den Liebeshöfen geschah, bei ihm erörtert wird, und der Angeklagte stellt sich dabei — mit höfischer Klugheit — auf die Seite der Wahrheit. Chaucers Parteinahme ist hiemit allen Ernstes ausgedrückt. Seine Cressida, obwohl zwischen den größten Helden gedacht, die man damals kannte, ist durchaus keine Heldin, auch keine Dirne, weder eine pathetisch, noch eine komisch stilisierte Figur, sondern eine Alltagsnatur, wenn auch aus besserem Hause; getrieben durch die Leidenschaft der jungen Witwe im Innern und durch starke Männer von außen, eingeengt durch Sitte und Standesverhältnisse, herumgeworfen von den Wellen eines übermächtigen Schicksals, so daß sie gegen besseres Wissen und Wollen zu krasser Untreue sich verirrt und endlich zwischen Selbsterhaltung und Selbstverachtung zu sentimentaler Verlogenheit getrieben wird. Etwas lächelnd und noch mehr mitleidig erzählt Chaucer ihre Abenteuer, mit einem leisen Zuschauerhumor, der hinter die Gestalten und Tatsachen zurücktritt. Seine Cressida wurde auf solche Weise der erste gemischte Charakter in der englischen Dichtung und hat als solcher zur Menschenkenntnis Shakespeares, der seinen Chaucer bereits in der Romeozeit genau kannte, fühlbar beigetragen.

Neben der schwachen Cressida, die aus der heroischen Sphäre heruntersinkt bis tief in die Gewöhnlichkeit, hat Chaucer auch eine gewöhnliche bürgerliche Engländerin, das Weib von Bath, mit so starken Zügen geschildert, daß sie zu einem wenn auch burlesken Heldentum sich erhebt. Sie hat Geld und Frechheit und stolze Kleider, muß die Erste sein beim Opfergang in der Kirche, die Herrscherin sein im Hause, und doch so heißblütig der Liebe dienen, daß sie es zu fünf Ehemännern gebracht hat wie das biblische Weib von Samaria, ja noch zu weiteren Taten auf diesem Felde. Noch in reiferen Jahren hat sie am meisten für ihren fünften Gatten, den ebenso liebeseifrigen Studenten übrig, obwohl er sie einmal mit einer Ohrfeige beinahe taub schlug. Sie hat insofern ein gewisses Recht, ebenfalls unter die Märtyrerinnen Amors gezählt zu werden.

Diese beiden Gestalten, die Zierdame aus der Trojanerstadt und das Kraftweib aus dem englischen Provinzstädtchen, standen für die Engländer der nächsten zwei Jahrhunderte, bis herab zu Shakespeare, in der Mitte eines oft hitzig ausgefochtenen Streites um den Wert der Frau.

Cressida war das Muster weiblicher Unbeständigkeit. In der Erzählung des Kaufmanns hat Chaucer eine Gattin von weit ärgerer Treulosigkeit gezeichnet; aber die feine Griechin mit der sagenberühmten Umgebung blieb ihr überlegen. Ihr Name wurde zu einem Sprichwort der Anklage. Im «Testament der Cressida» hat der Schotte Henryson im 15. Jahrhundert alle Frauen durch ihr Schicksal vor Falschheit zu warnen gesucht. Als Chaucers englischer Hauptschüler, der brave Mönch Lydgate, in der Übersetzung des Trojaromans von Guido de Colonna zu der Stelle kam, wo der Italiener die Wendung Cressidas von Troilus zu Diomedes erzählt und alle Frauen als wechselnd wie der Mond und unverläßlich wie die Schlangen hinstellt, wurde ihm solche Schmähung zwar zu arg; aus Zorn, schreibt er, fängt mir das Herz zu bluten an; Gott strafe den Verläumder; denkt an die Legende von den 11 000 Jungfrauen! Dennoch entschuldigt er die Arme eigentlich bloß mit ihrer weiblichen Natur, denn diese sei eben *selde or never stable to endure* (V. 4444): eine gefährliche Art von Verteidigung. Und immer wieder mußten die Frauen gegen den Vorwurf Cressidamäßiger Untreue in Schutz genommen werden. Lydgates Zeitgenosse Hoccleve im «Letter of Cupide» macht für ihre Fehltritte die Männer verantwortlich; er dachte wohl mit an Pandar und Diomedes, die Verführer Cressidas. In der «Ballade vom nußbraunen Mädchen», die gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstand[1]), heißt es gleich in den ersten Versen unter deutlicher Beziehung auf den Streit der Geschlechter: die Männer klagen, daß wir Frauen niemals einen Mann richtig entgegen lieben; *if a new do them pursue, their first true lover than laboureth for nought*; apologetisch erzählt dann die Dichterin von ihrer Heldin, die dem Manne ihrer Wahl unerschütterlich anhing, obwohl er als Geächteter ihr entgegentrat — zum Lohn enthüllt sich der Geliebte schließlich als Graf von Westmoreland[2]). Unter den anderen Mustern weiblicher Beständigkeit, die zum Schutz der Frauen ausgespielt wurden, ragte die geduldige Griseldis hervor; Chaucer hatte bereits ihre Geschichte in Versen erzählt; in Novelle und Drama wiederholte

[1]) Percy's Reliques II 1, 6; Flügel, Neuengl. Lesebuch S. 167.

[2]) Zur Einkleidung vgl. Bolte, Arch. 106 1, 114 80.

man sie während des 16. Jahrhunderts. So ständig schwebten diese Gestalten den Leuten der Elisabethperiode vor, daß ihre Namen bei Shakespeare wie Gattungsbegriffe gebraucht werden; er spricht von «einer Cressida» (Was ihr wollt III 1, 59) und vom Cressida-Geschlecht (Heinr. V. II 1, 80), sowie von «einer zweiten Griseldis» (Widersp. II 1, 297). Danach ist zu ermessen, mit welch gefestigtem Urteil der Londoner Leute Shakespeare zu rechnen hatte, als er über Cressida ein Stück zu schreiben begann, und zu welch weittragenden Ausfällen der Stoff einlud. Er hat auch nicht versucht, die Flatterhafte zu rechtfertigen; deutlicher sogar als bei Chaucer ist ihre Gewöhnlichkeit aufgedeckt; doch ebenso hat er es vermieden, für ihr Tun alle Frauen verantwortlich zu machen, hat ihr vielmehr Hektors Gemahlin in echter Treue und gehorsamer Liebe bedeutsam gegenübergestellt.

An das Weib von Bath reihte man eine Menge derber Unholdinnen, um Schwatz- und Putzsucht und jede Art Unbotmäßigkeit an ihnen zu geißeln. Hoccleve, der doch kein Frauenverächter sein wollte, hat in solchen Schilderungen geschwelgt; namentlich hat er dazu zwei Phantasiebestien benutzt[1]): Bycorne ist ein dickes, fettes Ungetüm, denn es nährt sich von der Menge der Pantoffelhelden, während Chichevache, weil auf gehorsame Frauen angewiesen, ganz ausgehungert bleibt. Der schottische Hofdichter Dunbar hielt sich mit besonderem Erfolg an die Klatschbasen: «The twa mariit Wemen and the Wedo»[2]). Skelton, sein geistesverwandter Zeitgenosse am englischen Hofe, malte die Lebensgeschichte der Wirtin Ellinor Rumming aus. Barclay's englische Bearbeitung des «Narrenschiffs» (1509) wäre nicht vollständig gewesen ohne ein drastisches Kapitel über den Zorn und die Ausgelassenheit der Weiblein. Von den Scherz- und Schimpfbüchern, mit denen die ersten Drucker sich an die breiten Schichten wandten, sind viele demselben Gegenstand gewidmet; bald wird die Frau schlechtweg persifliert, z. B. *O constant woman, stable as the moon*[3]); bald erhalten wir Einzelbilder, wie von «Maid Emlyn», die gleich dem Weib von Bath fünf Männer hatte[4]), oder von «Edyth, the lying Wydow»[5]). Auch die Reformation tat dem tollen Treiben nicht Einhalt; vielmehr erschien gegen 1541 ein Pamphlet «The Scholehouse of

[1]) Zur Einkleidung vgl. Bolte, Arch. 106 1, 114 80.

[2]) Schippers Ausg. 1894 S. 45ff. (vgl. auch 438); dazu ein schwacher «Prays of Women» S. 77.

[3]) Ragman Roll, gedr. von Wynkyn de Worde, neu gedr. von Hazlitt, Early Pop. Poetry I 74.

[4]) Zuerst gedr. c. 1520, neu gedr. von Hazlitt, Early Pop. Poetry IV 81.

[5]) Zuerst gedr. 1525, neu gedr. von Hazlitt, Shakespeare's Jestbooks III.

Women[1]»), das alle Anklagen erst recht zusammenfaßte. Wallfahrten, Kerzenopfer und Mönchsumgang werden hierin den Frauen vorgeworfen; von Eva und den Töchtern Lots an bietet der Verfasser die übeln Sagenweiber des Alten Testaments und selbst die warnende Magd des Petrus (lewd maid) zur Anklage auf; er holt seine Knüppel aus dem Buch der Sprichwörter, aus der antiken Dichtung und Geschichte, aus Boccaccio und dem Anekdotenklatsch dürftiger Schulleute über Tiresias, Sokrates, Cicero; mit einer Gemeinheit des Ausdrucks, die zum Teil dem Zitat widerstrebt, verficht er die Behauptung, daß es den Frauen an Vernunft fehlt: *Reason will they not attend* (V. 68). Seine Leistung ist wirklich der Gipfel der Lästerung.

Aus dieser Literaturbewegung, die durch Chaucers Weib von Bath zwar nicht geschaffen, aber am nachhaltigsten gefördert war, ging endlich mit italienischem Einschlag der Typ der Widerspenstigen hervor[2]) und gewann bekanntlich schon vor Shakespeare einen Platz auf der englischen Bühne. Abermals hat Shakespeare in seiner Widerspenstigen die altüberlieferte Volksfigur nicht umgemodelt, sondern nur poetisch vertieft, zugleich aber durch Beifügung der nur scheinbar gefügigen Bianca so sehr die Ehrlichkeit seiner wilden Käthe hervorgekehrt, daß einer allgemeinen Frauensatire ausreichend vorgebeugt ist. Was er die gezähmte Käthe an Gehorsam der Gattin gegen den Gatten fordern läßt, war nach Ansicht der edelsten Frauenfreunde am Tudorhofe keineswegs übertrieben, wie sich später gerade durch das Zeugnis unsers Thomas Elyot ergeben wird.

Eine befreiende und erlösende Wendung erfuhr das spätmittelalterliche Gezeter gegen die Frau durch die Humanisten. Bisher hatte man ihr viel Satire, aber wenig Unterricht zugewendet. Das Reimgedicht «Wie das gute Weib die Tochter lehrte», ein Produkt des 15. Jahrhunderts, ermahnt nur zu Frömmigkeit und Bravheit, bürger-

[1]) Erste Ausg. ohne Datum; weitere Auflagen 1541, 1560, 1572. Neu gedr. von Hazlitt, Early Pop. Poetry IV 97, und zwar nach der Ausgabe von 1572, die mit einem groben Angriff auf Gosynhyll's Abwehrschrift «Paean mulierum» einsetzt.

[2]) Vgl. H. Lindberg, The Shrew, Argbiggans Typ i den Engelska Literaturen, Tavastehus 1901; die bibliographischen Angaben bei S. M. Tucker, Verse Satire in England before the Renaissance, New York 1908, besonders S. 175ff.; und Cambridge History of English Literature III 88ff., 485ff. Dazu: The Deceyte of Women, in Prosa mit gereimter Einleitung; enthält Geschichten von trügerischen und grausamen Weibern seit Eva; gedruckt von Abraham Vele, 1490; Brit. Mus. im Sammelbande C. 20, c. 31 als Nr. 1.

licher Umsicht und ehelichen Gehorsam[1]). Die Lehren und Geschichten des Ritters Geoffrey de la Tour Landry für seine Töchter, die der erste englische Buchdrucker Caxton 1480 aus dem Französischen übersetzte[2]), stehen fast auf derselben Stufe rein kirchlicher und auch in geistiger Hinsicht sparsamer Zucht; daß eine Ritterin schreiben lernt, ist danach ganz überflüssig; es genügt, daß sie lesen lernt, aber nicht Bücher weltlicher Eitelkeit, sondern solche *of good techynge and ensegnementes*. Aus dem Buch spricht überall ein passives Mißtrauen der vornehmen Herren gegen die weiblichen Elemente im eigenen Haus. Die Kirche, die früher viele lateinkundige Äbtissinnen herangebildet hatte, war nicht mehr arm genug, um eine soziale Neuerung durchzusetzen. Aber die Neubeleber des klassischen Altertums mochten von vornherein auf die Hilfe gescheiter Frauen nicht verzichten. Indem sie das öffentliche Schulwesen in ihrem Sinne umordneten und gewaltig hoben, vergaßen sie nicht den Privatunterricht für die Töchter der Regierenden, und mit dem Unterricht verbanden sie, die eigentlichen Befreier der Persönlichkeit in der Renaissancezeit, logischerweise eine Mündigkeitserklärung für die weibliche Denkkraft.

Voran ging bei dieser echt humanistischen Arbeit ein Deutscher: Agrippa von Nettesheim. Dieser abenteuerliche Kölner, der sich später durch Bücher über die Magie und über die Eitelkeit aller Wissenschaften[3]) bekannt machte, so daß ihn Marlowe als Zaubermeister in den «Faustus» aufnahm, verfaßte 1505 eine lateinische Schrift über den «Adel und Vorrang des weiblichen Geschlechtes», wobei er sich wohl bewußt war, etwas «Unerhörtes» anzufangen[4]). Er verschob die ganze Frage vom Gebiet der Moral auf das der Bildung. Nicht die Falschheit oder Widerspenstigkeit der Frauen faßt er ins Auge, sondern ihre Begabung und geistige Leistung. Nach ihm haben Mann und Frau nicht bloß vor Gott und im Himmel gleiches Recht, sondern auch in irdischer Hinsicht gleiche Seele, Verstandeskraft und

[1]) Gedruckt 1597, neu gedr. von Hazlitt, Early Pop. Poetry I 178, von Fischer, Erlanger Beiträge II, und von Furnivall, Early Engl. Text Soc. 32.

[2]) Neudruck von G. B. Rawlings, 1902. Das französische Original entstand 1371—2. Eine ältere englische Übersetzung von c. 1440 hat Wright für die Early Engl. Text Soc. 1868 (Bd. 33) herausgegeben.

[3]) Mit einem besonders scharfen Angriff auf die Unverläßlichkeit, ja Verrücktheit der Dichter. Ins Englische übersetzt von Ja(mes) Sa(ndford). Of the Vanitie and Uncertaintie of Artes and Sciences, London 1569.

[4]) Rem hactenus inauditam . . . aggressus sum: «De nobilitate et praecellentia foeminei sexus», Anfang.

Rede[1]). Er zählt als Beweis eine Menge hervorragender Frauen aus der Bibel und den antiken Autoren auf. Angereiht hat er ein Lob des Ehestandes «De sacramento matrimoniae», worin ihm alsbald Erasmus und Coverdale sekundierten[2]). Die Patronin, der seine erste Schrift gewidmet ist und wohl auch sein Auge bei der Abfassung zugekehrt war, hieß Margarethe von Österreich und Burgund, selbst eine hervorragende Regentin, die sich auch autobiographisch betätigte. Die zweite Schrift, in der die Zartheit und Beständigkeit der Gattinnenliebe betont wird, erfuhr sogar eine Übersetzung ins Englische[3]), und zwar ist diese dem Sohne des Staatsministers Cromwell († 1540) gewidmet, weil Cromwell die englische Jugend gut erzogen gewünscht habe, sowohl in Literatur als im Gehorsam gegen Gott und König.

Ein praktisches Moment kam den Humanisten zu Hilfe. An den Höfen der Frührenaissance gab man den Prinzessinnen gerne gelehrte Schulung, hauptsächlich in Musik und alten Sprachen. Katharina von Aragonien, die erste Gemahlin Heinrichs VIII., war eine ausgezeichnete Lateinkennerin, und für die Erziehung ihrer Tochter Maria schrieb der Spanier Juan Luis Vives 1524 ein eigenes Buch, worin er sich trotz einiger Zurückhaltung doch für das Lateinstudium der Mädchen, sowie für ihre Beschäftigung mit Platos und Ciceros Philosophie aussprach[4]). Nach dem Beispiel der Prinzessinnen bekamen auch die Töchter anderer hoher Familien gute Lehrer; nirgends häufiger als in England, wo es daher durch das ganze 16. Jahrhundert eine Menge wohlgebildeter Literaturfreundinnen gab[5]). Thomas Morus war hierin ein musterhafter Vater. Er gab sich solche Mühe mit der Unterweisung seiner Töchter, daß diese durch ihre lateinischen Briefe den gelehrten Erasmus in Bewunderung versetzten. Erasmus hat es in einem Brief an Budaeus 1521 offen ausgesprochen, daß er von Haus

[1]) eandem ac omnino indifferentem animae formam . . eandem mentem, rationem atque sermonem.

[2]) Erasmus, Christiani matrimonii institutio 1526. — Coverdale, The Christen State of Matrymonye, wherein Housbandes and Wyues maye lerne to kepe House together wyth Loue, 1543 (1. Ausg. mit etwas anderem Titel 1541).

[3]) The Commendation of Matrimony, made by Cornelius Agrippa and translated into Englishe by David Clapam (1545, Brit. Mus.; vgl. Dict. Nat. Biogr. unter Clapham).

[4]) De institutione foeminae Christianae; ins Englische übersetzt von R. Hyrde, unter dem Titel: A very frutefull and pleasante Boke called the Instruction of a Christen Woman, 1541. (Brit. Mus.)

[5]) Aufgezählt von G. Ballard, Memoirs of several Ladies of Great Britain. Oxford 1752.

aus die Wissenschaft ganz unnötig fand, um sittenreine Mädchen zu erziehen, und daß ihn erst der Vorgang des edlen Morus für die Sache der Frauenbildung bekehrt habe[1]). In der Tat hatte sich der Rotterdamer in früheren Werken durchaus nicht immer galant ausgedrückt[2]). Später hat er zwar immer noch die Eitelkeit, die Erregbarkeit, die Schwäche der Vernunft und die Sucht der Körperverschönerung an den Frauen bemängelt[3]) und sie deshalb zu strengem Gehorsam gegenüber dem Manne verpflichtet[4]), aber für ihre Fehler doch vielfach die schlechten Männer verantwortlich gemacht[5]) und an den guten, segenspendenden, geduldigen und bescheidenen unter ihnen den echten Geist Christi anerkannt[6]). Solch humanen Einfluß hat Morus in seinem weiten Bekanntenkreise gewiß noch mehrfach geübt. Auch in der «Utopia» räumt er der Frau volle Teilnahme an den Studien des Mannes ein[7]) und in besonders auserlesenen Fällen sogar Teilnahme am Priesteramt[8]).

Als nun die Schmähung der Frauen durch «The Schoolhouse of Women» in systematischer Form wieder aufgenommen wurde, ver-

---

[1]) Vgl. auch «De pueris statim ac liberaliter instituendis»: Apud Anglos vir clarissimus Thomas Morus . . non piget uxori filiabus ac filio praestare praeceptorem, primum ad pietatem, mox ad utriusque litteraturae peritiam (Opera, Bat. Lugd. 1703, I 503a).

[2]) Laus Moriae, IV 418: Plato wollte durch die Frage, ob die Frau zu den Tieren gehöre, insignem ejus sexus stultitiam indicare. Wenn sie sapientiam affectat, bis delirat. — Adagia, II 859: Ignavum animal mulier. — Das. 991: Mulier animal natura loquax, nulla re magis cohonestatur quam silentio, maxime apud viros cum de rebus seriis agitur.

[3]) Christiani matrimonii institutio, V 704: Appetit placere cultu . . is affectus nascitur ex inanis gloriae siti. — Deinde impatiens est injuriarum avidaque viadiciae . . das kommt von imbecillitate rationis . . affectibus ducitur . . . Auch sind die Frauen nicht contentae naturali decore, corpus fucis pingunt, capillos medicamentis tingunt, crispant et complicant . . hic est cultus externi hominis, qui quo splendidior est, hoc magis sordet homo interior.

[4]) Das. 705: Vir paruit Deo, caput enim viri Deus. Viro paret uxor, caput enim uxoris vir est.

[5]) Das. 705: viros temulentes, prodigos, . . adulteros, aleatores.

[6]) Das. 704: At quae, cum neminem laedat, omnibus beneficiat, possit inter contumelias et convitia tueri tranquillitatem modesti spiritus, vere spiritu agitur Christi.

[7]) Ed. Michels 1895, S. 68: viri feminaeque per totam vitam horas illas, quas ab operibus liberas diximus, ni litteris conlocant.

[8]) Das. 106: Sacerdotibus, ni feminae sint (nam neque ille sexus excluditur, sed rarius et non nisi vidua natuque grandis eligitur), uxores sunt popularium selectissimae.

einten sich mehrere dieser Humanisten zur Abwehr. Eduard More, der Enkel des «Utopia»-Verfassers, veröffentlichte 1541 eine «Verteidigung der Frauen»[1]), Eduard Gosynhyll um dieselbe Zeit einen «Paean Mulierum»[2]), Robert Vaughan 1542 einen «Verteidigungsdialog für Frauen»[3]). Im Gefolge dieser Apologien erschien auch Elyots «Verteidigung guter Frauen» 1545[4]).

Schon der Name und die Stellung des Sir Thomas Elyot verliehen seinem Aufruf ungewöhnliche Bedeutung. Er stammte aus einer begüterten Wiltshire-Familie; sein Vater bekleidete hohe Richterstellen und wurde gerittert. Bei ihm selbst vereinten sich die hohen Beziehungen des Hauses mit persönlicher Begabung und Rechtlichkeit. Geboren um 1490, ein Dutzend Jahre nach Thomas Morus, trat er als Jünger in dessen Kreis ein; die geistige Grundlage dazu gewann er, indem ihn Linacre, der Übersetzer des Galenus, in das eben aufblühende Studium des Griechischen einführte; als der unglückliche Kanzler schon hingerichtet war, hat Elyot seine innige Freundschaft zu ihm trotz Lebensgefahr nicht verleugnet. Aus der Schule des Morus stammte auch die Gattin, die er sich wählte[5]); sie hatte studiert und hat ihn sicherlich im Wirken für höhere weibliche Bildung bestärkt. Sein eigentliches Arbeitsgebiet war die Moralphilosophie nach dem Muster des Plato. Die Reihe seiner Werke[6]) eröffnet «Der Erzieher» 1531,

[1]) A lytle and bryefe Treatyse called the Defence of Women, and especially of Englyshe Women, made agaynste the Schole-Howse of Women. Brit. Mus. im Sammelband C. 20. c. 31. Gewidmet Wyllyam Page, Sekretär bei Sir Philipp Hobdy. Neugedr. bei Utterson, Select Pieces of Engl. Pop. Poetry, 1817.

[2]) The Prayse of all Women, called Mulierum Pean. Nicht im Brit. Mus. Vgl. Hazlitt, Early Pop. Lit. IV 105. Drucker war William Myd(d)ylton.

[3]) A Dyalogue defensyve for Women agaynst malysyous Detractoures, 1542. Nicht im Brit. Mus. Vgl. Harzlitt, Handb. Pop. Lit. S. 626.

[4]) Nur aus diesem Jahre ist eine Ausgabe bekannt. Wenn Croft im Neudruck von Elyots «Governour» I S. CXLIII eine erste Ausgabe schon für die Zeit um 1540 als wahrscheinlich angibt, ist dies, soweit ich sehe, eine bloße Vermutung.

[5]) Thomam Eliottum, scriptorem inter Anglos clarum, cujus etiam uxor in scholâ Mori (de quâ postea) operam literis dedit: Stapleton, Vita Thomae Mori, 1588, S. 59; zitiert in Crofts Ausg. des «Governour» I S. LXII.

[6]) Werke (nach dem Dict. Nat. Biogr.): The Governour, 1531 u. ö., neu gedr. von St. Croft, 1880. — Pasquil the Playne, 1533. — Of the Knowledge whiche maketh a wise Man, 1533. — Sermon of St. Cyprian of the Mortalitie of Man; The Rules of a Christian Lyfe, made by Picus, Erle of Mirandula, 1534. — The Doctrine of Princes, by Isocrates, translated, 1534. — The Castel of Helth, 1534 u. ö. (bei Lowndes, Bibliogr. Man., noch mehr Ausgg.) — The Bankette of

geschrieben, um für Staatsmänner und überhaupt für Bürger besserer Art eine wohlgeschulte Vernunft zur Richtschnur zu machen. Die Fürstenspiegel des Erasmus und einiger Italiener waren seine Hauptquellen; aber daneben ist auch der Einfluß der Medizin zu spüren, die bereits von Erasmus sehr hoch geschätzt wurde[1]). Speziell von Galenus hat Elyot die Lehre von den vier Temperamenten des Menschen geborgt[2]), die der Shakespearezeit nahezu das ersetzte, was man heutzutage unter dem Namen Physiologie begreift. Es gehört zu den charakteristischen Vorzügen des «Erziehers», daß neben der Entwicklung des Verstandes und Gemütes auch die Jagd, der Tanz und als beste aller Leibesübungen das Bogenschießen empfohlen wird. Diese weltmännische Umsicht, die theoretisch in Xenophons Cyropaedie wurzelte und praktisch englischen Sitten sich anschmiegte, hat dem Buch in den adeligen Häusern und bei den einsichtigen Schulmännern seiner Heimat viel Erfolg verschafft, vor allem aber bei Heinrich VIII., der selber für den besten Bogenschützen seines Landes gelten wollte. Der König nahm die Widmung an und machte Elyot zu seinem Gesandten an verschiedenen festländischen Höfen. Als weltmännischer Humanist trat Elyot auch für die Frauen ein; seine «Verteidigung» hat wohl durch die gesellschaftliche Stellung des Autors als durch die Gediegenheit des Inhalts alle anderen einschlägigen Schriften von Engländern des 16. Jahrhunderts überragt.

Im «Erzieher» kommt Elyot bereits zweimal auf die Frauen und ihre wünschenswerte Stellung zum Manne zu reden. Zuerst im Kapitel vom Tanz. Der Mann, heißt es da mit einem Anhauch von Physiologie, ist von Natur aus wild, kühn und stark, durstet nach Ruhm und Wissen, will sich fortpflanzen. Die gute Natur der Frau jedoch ist milde, furchtsam, gefügig, freundlich, von treuem Gedenken, schamhaft. Wenn wir daher die beiden tanzen sehen, so verbinden sich die genannten Eigenschaften paarweise zu einer Harmonie (concorde), in der sich echter Adel (very nobilitie) ausprägt[3]). Der Gedanke, im

---

Sapience, 1539. — Latin-English Dictionary, 1538. — The Education or Bringinge up of Children, translated out of Plutarche, vor 1540. — The Defence of good Women, 1545. — The Image of Governance, 1540. — Howe one may take Profyte of his Enmyes, translated out of Plutarche, nach 1540. — A Preservative agaynste Deth 1545. — Elyot starb 1546, kinderlos.

[1]) Totum hominem curat medicus: «De laude medicinae».

[2]) Castel of Helth S. 1ff.

[3]) Governour I Kap. 21, bei Croft I 236ff.

Hinblick auf Heinrich VIII. und dessen erste Frau sehr vorsichtig ausgedrückt, läuft auf eine Wertschätzung solcher Gattinnen hinaus, die sich schmiegen. Er ist schon bei Erasmus angebahnt [1]) und wiederholt sich am Schluß der «Verteidigung» als beredter Rat zu weiblicher Unterordnung. An einer zweiten Stelle des «Erziehers» handelt Elyot von der freundlichen Einwirkung der Livia, Gemahlin des Augustus, auf diesen Kaiser: sie habe ihn für *mercy and pacience* zugänglich gemacht [2]). Hiebei kündigt Elyot an, daß er ein Buch *onely for ladyes* schreiben wolle und zu ausführlicherem Lobe der Livia. Diese Ansage darf man wohl auf die «Verteidigung» von 1545 beziehen, die hiemit zu einem Lebenswerk wird, mit dem sich Elyot fast durch die ganze Periode seiner literarischen Tätigkeit getragen hat. Allerdings ist in der «Verteidigung» kein Wort mehr von Livia zu finden. Aber wenn es in den Tagen von Heinrichs VIII. erster Frau noch gefahrlos war, einer Kaiserin eine gewisse Macht über ihren Gemahl zu wünschen, so ereignete sich in den folgenden Jahren vieles, was einen Fürsprecher der Frauen vorsichtig stimmen konnte: die Hinrichtung der Anna Boleyn 1533, die Kaltstellung der Anna von Kleve 1540, die Hinrichtung der Katharina Howard 1542. Die Ereignisse kamen zum teil sehr nahe an Elyot heran: Heinrich VIII. sandte ihn an den Kaiser, damit er diesen für die Scheidung von der spanischen Katharina günstig stimme; Elyot bemühte sich bei der Rückkehr, dem König ernstlich ins Gewissen zu reden, erreichte aber nichts, als daß ihm der König die Reisekosten schuldig blieb; beim Empfang der unschönen Anna von Kleve wurde er zu ihrem Gefolge befohlen. Mit dem ganzen Hof war er wohl froh, als endlich Katharina Parr, die schon zwei Gatten überdauert hatte, den gefährlichen Herrscher etwas bändigte. Unter solchen Umständen ist es begreiflich, daß Elyot seine Frauenverteidigung lange ungedruckt ließ. Wenn er dann, als er sie endlich unter Katharina Parr veröffentlichte, die herrschende Kaiserin Livia in die gebeugte Zenobia verwandelte, die von Aurelian 272 gefangen wurde und in Tibur als Gattin eines Senators bescheiden fortlebte, so konnte dies eine kluge Rücksicht auf die veränderten Verhältnisse im Königspalast sein. Es ist sogar möglich, daß die Worte, mit denen in der «Verteidigung» auf Zenobia übergeleitet wird — *we nowe have one example among us as well of fortitude as of al other vertues*

[1]) Adagia II 575: Natura non dedit imperare foeminae. Etenim quod in homine ratio et affectus, it in vita vir et mulier.

[2]) Bei Croft II 78 f.

— eine direkte Huldigung für Katharina Parr enthielten, die gleich Zenobia, der angeblichen Schülerin des Longinus, als sehr unterrichtet bekannt war.

Für den folgenden Neudruck von Elyots «Verteidigung» haben die Herren Oberlehrer H. Baron und Dr. Kullnick das Original im Britischen Museum abgeschrieben. Das Werk stellt sich als eine Unterredung in Platonischem Stil dar und ist wohlgegliedert: Einleitung über die beiden männlichen Sprecher und Anknüpfung des Themas (bis Z. 65); Zurückweisung der Dichter als unverläßlicher Zeugen gegen die Frauen (-Z. 120); Berufung auf freundliche Zeugnisse von Philosophen und Geschichtschreibern (-Z. 207); Aristoteles und die Frauen (-Z. 273); die weibliche Natur und ihr engeres Verhältnis zur Vernunft (-Z. 441); Leistungen von Frauen (-Z. 498); Zenobia tritt ein; ihre Erlebnisse und die Vorteile, die sie dabei durch ihre Studien hatte (-Z. 626); Epilog. Die Tendenz geht deutlich auf möglichste philosophische Durchbildung der Töchter aus den besseren Familien, wobei die Empfehlung des Griechischen nicht ausgesprochen, aber, da die altgriechischen Denker als die besten erscheinen, leicht zu erraten ist; in zweiter Linie auch auf Einräumung eines gesellschaftlich-politischen Einflusses an derart gehobene Frauen.

Betreffs der Quellen, aus denen Elyot schöpfte, habe ich Kollege Diels für die Nachweise zu danken. Es ergibt sich, daß der Verfasser sein Wissen nicht aus den Beispielsammlungen der Humanisten schöpfte, sondern daß er direkt aus den antiken Originaltexten lernte. Sein eigenes Wissen stand auf der Höhe seiner pädagogischen Forderungen.

The Defence of good women, deuised and made by Sir Thomas Elyot knyght.

Anno. M. D. XL. V.

The argument.

A Contencion betwene two gentill men, the one named Caninius, the other Candidus. Caninius, like a curre[1]), at womens condicions is alway barkyng: but Candidus, whiche maie be interpreted, benigne or gentill, iudgeth euer well, and reproueth but seldom. Betwene them two, the

[1]) Zur Namenbildung dürfte auch Horaz beigetragen haben, bei dem eine scheußliche Frau Canidia öfter vorkommt. — Zu Candidus vgl. ebenfalls Horaz, Epist. I 6, 67 f.: Si quid novisti rectius istis, candidus imperti.

estimacion of womankinde cometh in question. After long disputacion, wherin Candidus (as reason is) hath the preheminence, at the last, for a perfect conclusion, Queene Zenobia (which liued aboute the yere after the incarnacion of Christe. 274. the noble Aureliane being emperour of Rome) by the example of hir life, confirmeth his argumentes, and also vanquissheth the obstinate mynd of froward Caninius, and so endeth the matier.

CANINIUS, CANDIDUS, ZENOBIA.

CANINIUS. Suche is the condicion of Venus derlynges, so longe as they bee stirred with pleasant affectiōs, they be still insensible in the felyng of Sapience. Ye all do knowe Candidus, kinsman to Aureliane the emperour that nowe is, an honest yonge ientilman, well lerned and courtaise, so that his noblenesse doth apere in his maners. Yesterdaye did I see hym deuisyng with ladies, wherby I coniected, that he was a louer, and therfore I lamēted. And as he hapned to come by me, I rouned him in the eare and saide to him softely: Beware noble yong man, I perceiue ye be gyued, plucke out your legges ere the boltes be riueted. Thereat he smiled, and laiyng his hand vppon mine, he saide to me priuely: I wot what ye meane. I pray you be to morowe with me at Tiburtum, whiche is but a littell out of the citie, where I haue a faire and commodious lodging, there shal we soupe with some other ientilmen. And there wil I vanquishe youre wilfull opinion conceiued against women: or elles I being vanquished with sufficient reason, wil from henseforth leaue al mine affection. And so departed he from me. This is Tiburtum, for yonder is the palaice of Hadrian, well Candidus will not be longe, his noble nature wil not let him breke promise: for lacke of faithe defaceth al vertues.

CANDIDUS. Ye spake neuer a more true sentence, nor a more honest. for vndoubtedly faith, which some do call truste, is of iustice so gret a porcion, that without it, neither god maie bee pleased, nor any weale Publyke may be surely stablished. And thei which do lacke it them selfes, with a littel touche broken be not a little offended.

CANINIUS. It is truely spoken, and nowe to talke of the matier, for the which ye willed me to mete with you, here is nowe happened a righte good occasion.

CANDI. Ye meane the matier concernyng women, which we two now haue taken vpon vs.

CANINI. Euen the same maister Candidus.

CANDI. Goe to on goddes name: what haue ye to charge with all women?

CANI. Nay first I praye you tell me one thyng that I will aske of you. Be not ye of that sect of philosophers called Pirhonici[1])?

[1]) Schüler des Pyrrhon aus Elis, nach dessen Lehre wir von der Beschaffenheit der Dinge nichts wissen können, daher unser Urteil zurückzuhalten haben.

CANDI. What meane ye therby? I know not that secte: yet haue I sene a good parte of philosophie.

CANI. It is the sect which affirmeth, that nothing is in deede as it seemeth to be, saiyng, that snowe is blacke and not white, the erth is not stable but euer mouing, and[2]) many an other froward affection, contrary to trueth and all common reason.

CANDI. No no Caninius, I neuer fauoured suche vaine opinion.

CANI. Yet many one doth, changing onely the termes. For sens snowe is so often times sene, they feare to say that it is blacke, leste they shoulde therfore be laughed to scorne. But vertue, who is not so commonly seene, and of so many menne loked on, is nowe of diuerse men so peruersely estemed, that it is of some called foly, of many men fantasy, and of some curiositie. Also the fauourers therof are littell sette by, as persons vnprofitable and nothyng worldly. But to our purpose, I asked of you, if ye wer of the secte called Pirhonici: for if ye so were, I wolde thinke it vaine to reason then with you. But ye saie, ye be not of that sect, then is it as I said at my first commyng hither.

CANDI. What is that I praye you?

CANI. Ye that be louers be dull and insensible in feeling of Sapience. for althoughe ye be infourmed by daily experience, that in woman kinde faithe neuer rested, yet be you still as blinde as your littell god Cupide, for the childish affections which ye beare to your ladies, causeth you to think the thinges which ye se, to be nothing but vanities.

CANDI. Now in good faith that is merily spoken.

CANI. Wel yet, some haue repented them bitterly finding the linke sodainly broken, and in the stede of faith falshod and trechery.

CANDI. Nay ye now do but rail I promise you truly. in dede both by reding and heresay I haue found women much blamed for their inconstancy: but for mine own knowlage I neuer perceiued any suche lacke to be in them, but rather the contrary.

CANI. Sir by the consent of al autours my wordes be confirmed, and your experience in comparison therof is to be littel estemed.

CANDI. I perceiue ye be of the company, whiche disapointed somtime of your purpose, ar fallen in a frenesy, and for the displesure of one, do spring on all women the poyson of infamie. But nowe Caninius, sense ye be wise and wel lerned, subdue your passion, for vnpacient hering, with wordes hastely and vnaduisedli spoken, is a signe of foly and litel discreciō. wherfore now here me speke thoughe it shal not sauour to your opinion. The Authors whom ye so muche do set by, for the more part were poetes, which sort of persōs among the latines and grekes wer neuer had but in smal reputacion. For I culd neuer rede that in any weale publike of notable memory, Poetes were called to any honorable place,

[1]) Für *and* ist im Original die Abkürzung *a.* häufig.

office, or dignity. Plato out of the publike weale which he had deuised, wolde haue all poetes vtterly excluded. Tulli, who next vnto Plato excelled all other in vertue and eloquence, wolde not haue in his publike weale any poetes admitted. The cause why they were soo litell estemed was, for as muche as the more part of their inuencions consisted in leasinges, or in steryng vp of wanton appetites, or in pouryng out, in railynge, their poison of malice. For with their owne goddes and goddesses were they so malaperte, that with their aduoutris they filled great volumes. Iupiter, whom thei cal kyng of goddes and of men, they bryng hym out of heauen to his harlottes transfourmed somtime into a bull, an other tyme lyke a ramme, a stinkyng gote or a serpent. His queene Iuno lyke a cowe, Mercurius like a wulfe. Ne they lefte heauen vnpolluted, fainynge that the god Mars made Vulcane cokeolde, committynge aduoutry with Venus, wife to Vulcanus. But Vulcane was a wily pye, and said nothynge, but being a smythe, he made such suttell manakles, that er the two louers were ware, he tyed theim so faste to gether, that they mought not be seuered: and than called he the hole route of goddes and goddesses, and made them to se Mars and Venus where they lay naked, wherat thei al lewghe, but Mars was angry, and Venus allmost ashamed. Other poetes there be, which in their mooste lamentable and wofull ditties so doe humble them selfes to their maistresses, as thei wold licke the dust from their slippers, and as soone as eyther by age, or with hauntyng of brothelles, the flame of carnalitie is throughly quenched, or elles if women do constantly refuse their vnhonest desires, anone arme thei their pennes and tonges with serpentine malice, obiectyng against al womē most beastly condicions. Wherby they more detect their propre inconstancy, then womennes vnfaithfulnesse.

CANI. Now in good faithe ye haue well circumscribed your maisters propreties.

CANDI. Whom call ye my maisters?

CANI. Mary poetes. for in their warkes is the onely study of you that be louers. For that boke, whiche lacketh complaintes with wepynges and sighynges, is to you men that be amorous wonderfull tedious.

CANDI. Truely Caninius ye are muche abused, takyng me to be of that sorte of wantons. Nay truely. Trewe louers, of which company I confesse my selfe to be one, are in no parte of their condicions. for onely delityng in the honest behauour, wisedome and gentilnesse of ladies, or other matrones or damselles, we therfore desire to be in their companies, and by mutuall deuisyng to vse honest solace. But shewe me Caninius, what other auctoritie haue ye, to proue that in womenne lacketh fidelitie.

CANI. Why set ye so littell by poetes and poetry?

CANDI. Ye whan they excede the termes of honestie. But if they make verses, conteynyng quicke sentences, void of ribauldry, or in the

commendacion of vertue some pratie allegory, or do set forth any notable story, that do I set by thē as they be well worthy.

CANI. If ye wil geue no credence to poetes, what saye ye to philosophers and writers of stories, with whome ye maye fynde suche abundaunce of examples and sentences of the falshode of women and their vnhappinesse, that if they shuld be rehersed, I trowe ye wolde not abide it, I knowe so your shamefastnesse.

CANDI. Truely none of theim, which wer them selues honest and continente, haue written in dispraise of the hole kinde of women. What hath Plato, Xenophon, Plotinus, and Plutarch[1]), or other philosophers like vnto them, written in that matier, wherby they haue made them inferiour to men? or if they haue in womenne any thyng blamed, it may appere to be but in some, and not in the more parte, if it be wel and sincerely considered. And also in stories, where one woman perchaunce is for some faute dispraised, that is counterpeised with a great numbre for their vertue commended. Now I pray you was Helene, for whom Troy was destroyed (beyng rauished by Paris) so much to be blamed, as Hercilia[2]) the wyfe of Romulus, and more than a thousand of her companions, are to be praysed, whiche in the rage of batayle ioyned betwene their husbandes and parentes, so reconciled theim, that whith one consent they inhabyted one citie, and liued together in perpetuall vnitie? Ought the vnchastitie of any womā to be so remembred, as the continence of queene Penelope ought to be honored? Who in the absence of Ulixes her husbād, the space of .xx. yeres, kept her honour and fame vncorrupted, notwithstandyng that with many diuerse wowers she was dayely assaulted, but by no maner of meane moughte she be founden, by dede word nor countinance in hir chast purpose vnconstant. And to resist carnall affections, she was alway sene, althoughe she were a queene and a kinges doughter, vertuously occupied[3]). What cause founde Paris to forsake his first lady Oenone, but onely that the beaulty of Helene was muche more famous? And yet his cruell vnkindenesse mought not exclude loue from hir ientill herte, but she remainynge still continente, after that Paris was slaine by Achilles, she with exclamacions and effusions of teares entred into the chariot, where his carcaise lay, and when she had bained her fayre lippes in his putrified woundes, and had saciate hir self with mortal solace, finally she there died oppressed with heuinesse. But because these be of some men taken

[1]) Plato in der Republik, Xenophon im Oeconomicus und Symposium, Plutarch in den Praecepta conjugalia. Bei Plotin kommt vielleicht eine echt griechische Stelle in der Abhandlung über den Eros in Betracht.

[2]) Bei Livius I 11, in Plutarchs Leben des Romulus und auch sonst heißt sie Hersilia; aber im englischen Originaldruck von 1545 steht deutlich Hercinia.

[3]) Auch Erasmus, Adagia, erwähnt, daß Penelope nie mit einem Manne allein redete (1703, II 927).

for fables, I wyl brieflye declare the faythfulnesse of dyuerse women rehersed in stories. In the host of the noble kyng Cyrus, was a great prince (as Xenophon wryteth) whose name was Abratades, whoo had to his wyfe a faire lady named Panthea of excellent beaulty[1]: this prince being slayne in battayle, she attaynynge his body, and with her owne handes washynge the woundes, and imbaulmyng it after the facion of her owne countrey, she in the presence of Cyrus, with a knif, which she had priuely hydde, semyng in wordes and countenance desirous to be with her husband, whoom she mooste tenderly loued, she perced her owne herte, and with him was buried: not withstandynge that of king Cyrus, whom her husband had muche praysed a littel before, she was in mariage desyred. Porcia, doughter to the wise Cato, and wife vnto Brutus, whan she had heard of the death of her husband, finding occasion to be alone from her seruantes, she takyng the hote burning coles out of a chimnay, deuoured them hastely, and forthwith died. Also whan Seneca by the sentence of the cruell Nero the emperour, was condemned to die, his wife called Paulina, desirous to be continuall companion with her olde husband, caused also her veynes to be perced, and so wolde haue died, had not Nero commanded her vaines to be bounde, and the bloude to be stopped[2]. she notwithstandynge afterwarde lyued in sorowe contynuall more paynefulle than deathe, and duringe her life, her dedely pale colour declared to all men, whiche before knewe her, the bytter sorowes, whiche for her husbande she alway susteined. In the tyme of the cruell confederacy of Lepidus, Octauiane, and Antony, a gentylman called Ligaryus, was by his wife and a mayden seruant, kept at Rome in his hous priuely: but what for feare of punishmente, and hope of rewarde, he at the last was discouered, whō beyng ledde to be beheded, his louynge wyfe continually folowed, desyryng the ministers to put her also to death with her husband, alleging, that also to die she had wel deserued, for as muche as she had kepte her husband at home, after that she knew that he was attainted: but seeyng that no man dyd take regarde to her harty request, she returned home to her house, and shuttyng faste all the doores, and absteynynge from all meates and drynkes, finally with sorowe and famyne she ended her lyfe, and departed to her husbande, whom she so muche loued[3]. But lest we shuld be to longe from our supper, I wil cesse to recite any mo stories, wher of there be no litel numbre, declarynge the constance of ladies and damselles. And if ye wolde saye, that there hath ben and is a much greatter numbre of theim that are ill, and full of vnfaithfulnesse, yet if that wer true, than must ye consider, that in al kindes of thinges, are commonly

[1]) Cyropaedie, besonders B. VI und VII.
[2]) Tacitus, Ann. XV 63 ff.
[3]) Appian IV 33.

found more warse than better, or elles shoulde good thinges lacke theyr estimacion, as it shall appere by this conclusion. For he that neuer hath sene any other metall than golde, maruayleth not at it, nor in his estimacion setteth much by it. And where ther be none other stones founde but Diamandes, Saphyres, Emerauldes, and Rubyes, there men do treade on theym, and sell theim for trifles. But if one shulde come to a countreye, whiche semed barayne, couered with an infynyte numbre of stones ragged, of yl colour and facion, if he chaunce to fynde here and there a pointed Diamande, wel proporcioned and orient: I dare saye, he wyll laie vp those fewe Diamandes as a great treasure, and not remembryng the ragged stones, in the beholdynge of them, take noo littell pleasure: Semblably althoughe a greatte numbre of women perchance were viciouse, yet oughte not a man reproche therfore the hole kynde of women, sense of them vndoubtedly many be vertuouse.

CANINI. Ye haue wel assembled thinges for your purpose. But what saie you to Aristotel, whom ye haue skypte ouer, in the namynge of philosophers? he saith, that a woman is a worke of nature vnperfecte. And moreouer, that her propretie is to delyte in rebukyng, and to be alway complainyng, and neuer contented. Nowe take heede maister Candidus. Perfection is euer constante and neuer chaungeth, but a woman is a creature vnperfit, she therfore mai neuer be stable or constante. ye knowe this fourme of argument, for I espy by your talkyng ye are lerned in logike. Moreouer, rebukynge is a mislykynge, and no man myslyketh the thynge that he loueth, but all that he loueth he fauoureth and lyketh; but women of their nature do delite in rebukynge, and the thynge, wherin any persō deliteth, he coueteth, and coueytyng it, he wil at the last (if it be in his power) execute it. Women therfore lackyng some other, on whom they maye practise theyr propretie, wyll rebuke some time theyr husbandes, whom perchaunce they loued: and than mislyketh she the thing that she erst loued. wherfore ye muste graunte, that she is vnconstante. Also who that is neuer contente, may neuer be constant, the cause why is to al men apparant. Wherfore there nedeth not any more argument, women for these reasons that I haue rehersed, be of their nature alwaie vnconstant, is it not thus? Nowe knacke me that nut maister Candidus. I trow it be to hard for your teth, although ye were as wel tothed as Curius Dentatus, which as men say, helde faste a ship with his teth vntil it was taken[1]).

[1]) Es gibt nur einen geschichtlichen Curius Dentatus, Anf. d. 3. Jahrh. n. Chr., dessen Beiname von Plin. L. VII 68 daher erklärt wird, daß er mit Zähnen auf die Welt kam. Weder von diesem noch von Siccius Dentatus (berühmter Krieger des 5. Jahrh. vor Chr.) wird erzählt, daß er ein Schiff mit den Zähnen festgehalten habe. Wohl aber von Kynegeiros, dem Bruder des Aeschylus in der Schlacht bei Marathon, das Festhalten mit den Händen,

CANDI. In good faith Caninius ye ar a mery companion. But although my teathe bee not so stronge, yet shal I so vse my tonge in the stede of my tethe, that I wyll therwith open your cobnut, that to al theim that wyll be contented with reason, it shall appere well, that it is pipped.

CANI. In faythe ye be a mete aduocate for women, sence ye haue tethe in your tonge, for like wise haue they all, if they be tothlesse.

CANDI. And it semeth that ye lacke teth to hold in your tonge that it go not to lau[l]esse. But nowe will I assay to knacke your nutte maister Caninius. Where ye said, that of a purpose I skypt ouer Aristotell, there ye saied truely. In good faith so did I. And here haue at your blocke-house, oute of the whiche is shot againste women al this artillery. Sir whan I affirmed, that none of the philosophers which were honest and continent, wrate any thynge in dispraise of womenkinde, I remembred euen thā your master Aristotel, and iuged him not worthie to be of that numbre, but his report much lesse to be regarded, thā the feigninges of poetes, whom I haue rehersed, and for this intente. For poetes wrate againste women in wanton ditties, to content men wit newe fangled deuises. But the reproche to womē, geuen by Aristotel, was in treating of matier weighty and serious, wherby it appereth, that the saied wordes so spitefully spoken, proceded only of cankred malice, whervnto he was of his own nature disposed, whiche maie be of them shortly perceiued, that beholdeth in his warkes, none other philosopher escape vnrebuked. Ne truely he was ashamed to rent with rebukes the immortall fame of Plato his maister, of whose diuine mouthe he had twenty yeres sucked the moste swete hony of noble philosophie, whiche malice grewe of this occasion, as auncient authors haue made therof mencion. For as muche as where he was more curiouse in his apparaile and decking, then was conuenient to his profession, also more light in countenaunce, and dissolute in liuyng, then became an instructour of vertue and wisedom, Plato therfore preferred other his scholers before him, whiche he very displesauntly takyng, soughte occasion to rebuke his master, whā he was dead, which he neuer durst while he was liuing. That Aristotel was dissolute and also inconstant, it maie appere by this, whiche is writen of him. For to Hermia[1]) whiche was his concubine he did sacrifice, and made solemne

---

bis ihm diese abgehauen wurden, bei Herodot 6, 114. Dann hat Justin II 9. 16 die Sache ausgestaltet: «cum fugientes hostes ad naves egisset, onustam navem dextra manu tenuit nec prius dimisit, quam manum amitteret; tunc quoque amputata dextera navem sinistra comprehendit, quam et ipsam cum amisisset, ad postremum morsu navem detinuit».

[1]) Erasmus, Adagia: In jus vocatus, quod Hermiam mulierem quam amabat hymno quasi deam celebrasset, calumniae molestiam Homerico versu testatus est, in ipso statim defensionis initio: *Ὄνχη ἐπ ὄνχῃ γηράσκει, σῦκον δ'ἐπὶ σύκῳ* (1703, IV 337). — Ausführlicheres über sie fand Elyot in den Vitae anon.

hymnes whyle she was liuyng. Can ye compare any madnesse or foly, to this mannes abuse and vnconstancy? Maie there be so great an abuse, as to geue diuine honours to a mortall creature, also to an harlot and common sinner? What vnconstancy was in hym, whiche calleth that a creature vnperfit, to whom he did solemne sacrifice, sange deuoute hymnes, and often times kneled? To blaspheme so his goddesse, ought not this great philosopher be foule ashamed? Wherfore Caninius by mine aduise, do ye not leane more to his auctoritie than vnto trueth, vertue, and honestie, but consider his nature inclined to malice, his fonde errour and vaine curiositie, and that whiche ye dispraise in women, apparaunte inconstancy.

CANI. Ye haue a great affection to Plato, I perceiue veraily: but will ye deny, that a woman is of hir nature vnperfecte?

CANDI. Ye mary will I. for wherin do you note her to be vnperfitte? Is it in the soule or in the bodie?

CANI. In bothe of them trewely, for they be weaker than men, and haue their fleshe softer, lesse heare on their visages, and their voice sharper, and as I haue redde, they haue in some partes of their bodies, their boones fewer. And as concernynge the soule, they lacke hardinesse, and in perilles are timorous, more delicate then men, vnapte to peinefulnesse, except thei be therto constrained, or stered by wilfulnesse: And the witte, that they haue, is not substanciall, but apishe: neuer flourisshyng but in vngraciousnesse, or in trimmyng themselues with pratie deuises, or excusyng their faultes with vnstudied answeres, or in praty mockes or scorneful daliaunce, or to inuent mischieues to saciate their malice. In other thinges it is vnapt vnto knowlage, except one or two, which I haue red of, who in Rome haue pleaded as Oratours. But that is not to be maruailed at, sens they beyng instructed in eloquence, their domesticall exercise, I will not say chidyng, maketh them bolde to contende in pleadyng. In the partes of wisedome and ciuile policy, thei be founden vnapt, and to haue littell capacitie. But their moste vnperfection is their inconstancye, whiche procedeth of their said naturall debilitie. For where as the affection of muche dread or muche loue aboundeth, stabilitie lacketh, and witte littell preuaileth. Contrary to this I dare wel say ye can make none euasion.

CANDI. Yes, and disproue al your malicious conclusion. But I pray you Caninius, let me aske you a question. Be all the bokes of your maister Aristotel of equall authoritie?

CANI. Ye that be they verily.

CANDI. In the institucion of householde kepyng, called *Oeconomice*, Aristotel writeth in this wise. The company most accordyng to nature,

des Aristoteles. Eigentlich hieß sie aber Pythias und war die Nichte, sowie Adoptivtochter des Tyrannen Hermias; nach dem Fall des Hermias hat Aristoteles sie gerettet und geheiratet.

is that which is ordeined of man and woman, which was constitute, not to the intente onely to bryng forth their semblable as other beastes perti-
305 cipatours of nature and without reason, but for loue specially, and mutual assistence[1]). and he saith also in the same boke, and not far from thense: This company is not because that eche of them hath in euery thyng and the same al their vertues, like profitable, but some of their vertues seme to be contrary one to an other[2]), and yet in conclusion they agree to one
310 purpose. For nature made man more strong and couragious, the woman more weake fearefull and scrupulouse, to the intent that she for hir feblenesse shulde be more circumspecte, the man for his strengthe muche more aduenturous). Be not these the wordes of your maister? how saye you?

315 CANI. Where ye saie trueth I will not deny you, it is of his sentence the very pithe and effect. For he wrate in greke ye know well inough. wherfore they be not in the same wordes as ye do speke them.

CANDI. It maketh no matier if I do truely interprete them. But nowe to our purpose. Is perfection and unperfection in thynges, any thynge
320 elles, than abundance and lacke of that, which is expedient to the end wher vnto nature hath ordeined them?

CANI. Naye in good sothe, for I thynke that a true definicion.

CANDI. But let me se, where I called it abundance, I moughte better
Abundãce haue named it sufficiẽce. for abundance dothe proprely signifie more than
Sufficiẽce. is necessarye. Sufficience descryueth the thyng with boundes and limittes, the excesse wherof is called superfluitie, and the lacke may be named necessitie.

CANI. In faithe ye be to curiouse. Perdy the worde neyther made nor marred any thynge of your purpose. for abundaunce and sufficience
330 is commonly taken for one thyng.

CANDI. Ye and that hath subuerted the order of al thing. for truly wordes vsed in their propre significacion, to brynge thinges to a plaine vnderstandynge. And where they bee muche abused and wrested frome theyr trewe meanynge, they cause sondry errours and perpetual con-

[1]) Pseudarist. Oec. A 3: *κοινωνία γὰρ φύσει τῷ θήλει καὶ τῷ ἄρρενι μάλιστά ἐστιν· ὑπόκειται γὰρ ἡμῖν ἐν ἄλλοις, ὅτι πολλὰ τοιαῦτα ἡ φύσις ἐφιεται ἀπεργάζεσθαι, ὥσπερ καὶ τῶν ζῴων ἕκαστον.*

ἐν μὲν οὖν τοῖς ἄλλοις ζῴοις ἀλόγως τοῦτο ὑπάρχει . . . καὶ τεκνοποιίας μόνον χάριν· ἐν δὲ τοῖς ἡμέροις καὶ φρονιμωτέροις διήρθρωται μᾶλλον· φαίνονται γὰρ μᾶλλον βοήθειαι γινόμεναι καὶ εὔνοιαι καὶ συνεργίαι ἀλλήλοις, ἐν ἀνθρώπῳ δὲ μάλιστα.

[2]) ibid. *διείληπται γὰρ τῷ μὴ ἐπὶ ταὐτὰ πάντα χρήσιμον ἔχειν τὴν δύναμιν, ἀλλ' ἔνια μὲν τἀναντία εἰς ταὐτὸν δὲ συντείνοντα· τὸ μὲν γὰρ ἰσχυρότερον τὸ δ'ἀσθενέστερον ἐποίησεν, ἵνα τὸ μὲν φυλακικώτερον ᾖ διὰ τὸν φόβον, τὸ δ'ἀμυντικώτερον διὰ τὴν ἀνδρίαν.*

tencion. But let vs nowe retourne to our question. Claye is a kynde of erthe softe and clammy, and for those qualities seruethe to make walles for houses, and to that end hath his perfection: Although a stone be a matter hard and consolidate, and serueth also for walles, and maketh them strōger to serue for munition. The horse hath muche strengthe, and therfore is apte for iourneis and burdeins: the shepe is feble and feare- full, and maie therfore easily be shorne. And yet eche of these in his kynde hath his perfections. To men nature hath geuen puissaunce in membres, braunes hard and consolidate, the skin thicke, perchance mo bones as ye say, to susteine outwarde labours. And to seme the more terrible, muche heare on their visage. To women she hath geuen the contrarie: to thende and intent, whiche your maister rehersed, that hir debilitie shuld make hir more circumspect, in the kepynge (saieth he) at home suche thynges as hir husbande, by this puissance hath gotten. for those wordes also he added to thē, whiche are before spoken. Is not that a company accordynge to nature, where the one dilygentely kepeth that, which the other by labour prepareth? for what profiteth it to prepare, where saulfe kepyng lacketh? In preparynge is labour or study, of kepynge commeth vse and commoditie, and therfore to speke indifferētly, it deserueth muche more praise than the geatyng. But nowe tel me one thyng. wherin suppose you dothe a man excell all other creatures? is it in greatnesse or puissance of body?

Geatynge and kepynge.

CANI. No verily.

CANDI. Than wherin suppose ye?

CANI. In that that his soule is adorned with reason.

CANDI. Stop there I pray you a lyttell season: what call ye reason?

CANI. Why be ye now to learne? what thing is reason.

CANDI. Ye by my holy dame. And this is the cause. for many men leane to their synguler opinion, iudgyng al that is contrary, to stande with no reason. wherfore I pray you make me thereof a true definicion.

CANI. I wyll, to content with your fantasi, although that ye can do it I know well muche better than I. Reason is the principall parte of the soule diuine and immortall, wherby man dothe discerne good from yll. this thing whiles it discerneth or seuereth the one frome the other, it is called Discrecion: whan it taketh the one and leaueth the other, it is named Electiō, iugement of some men. The exercise therof is called prudence, of some Circumspectiō. And yet is euerich of these thinges nothing but reason, which to man is so propre, that lackyng it, he loseth his denominacion.

Reason. Discrecio Election. Prudence. Circūspection.

CANDI. In good faith ye haue made of reson a right good descripcion. And now I perceiue that the thynge, wherby man excelleth al other creatures, is reason only.

CANINI. Ye verily.

CANDI. What thynke you, is reason onely in men? is it not also in womenne suppose you?

CANI. Yes, that is it naturallye, for the worde Man, whiche I named, includeth as well woman as man, whan it is written or spoken so generally.

CANDI. I am glad that I haue founde you so resonable in talking of reason. But what saie you by sharpenesse of witte, doth it not betwene mā and beast make lyke diuersitie? Wytte.

CANI. No surely. for wytte is of the parte of manne that is mortall, and that is founden by dayly experience. For where the vapours in the body be pure and suttell, whiche do ascend into the brayne, the wyt becometh sharpe and delycate: And where thei be grosse ponderous and smoky, the wytte il dull and nothing pleasant. And therfore phisicians haue experiēced by clarifiyng and tēperating the corporal humours to correcte the wytte, whiche is eyther with grosse matter oppressed, or with adust vapours smouldred or choked. But reason mought neuer be brought into a beaste, whiche by nature lacketh it. And yet in diuerse of them haue been perceyued soo suttill wyttes, that therin mē haue semed to be of them vainquished.

CANDI. I thynke it to be true that ye say. Than in whom reason moste dothe appere, ye wyll affyrme, dothe moste excell a beast in his nature.

CANI. Ye mayster Candidus, that maie ye be sure.

CANDIDUS. And ye were agreed while ere, that to kepe diligently that which is gotten, is worthy more prayse than in the gettynge.

CANI. Ye, for there comethe more effecte of the kepynge.

CANDI. And so ye conclude, that the power of reason is more in the prudente and diligent kepynge, than in the valiaunt or politike geating: And that Discrecion, Election, a. Prudence, whiche is all and in euerye parte reason, doo excell strengthe, wytte, and hardinesse: And consequentely they, in whome be those vertues, in that that they haue them, do excell in iuste estimacion them that be stronge, hardy, or politike in geattynge of any thynge.

CANI. Ye haue well gathered together al that cōclusion.

CANDI. Beholde Canimius, where ye bee nowe: ye haue soo muche extolled reason, that in the respecte thereof bodily strength remayneth as nothinge: for as muche as the corporall powers, with powers of the soule can make no cōparison. And ye haue not denied, but that this word Man, vnto whom reason perteineth, doth imply in it both man and woman. And agreyng vnto Aristotels saying, ye haue confirmed, that prudence, whiche in effect is nothing but reason, is more aptly applied to the woman, wherby she is more circumspecte in kepyng, as strengthe is to the man, that he maie be more valiaunt in geattyng. And likewise ye haue preferred the prudence in kepyng, for the vtilitie therof, before the valiaunt-

nesse in geattyng. And semblably them which be prudent in kepyng, before them that be only stronge and hardy in geattyng. And so ye haue concluded, that women, which are prudent in keping, be more excellent then men in reason, whiche be onely stronge and valiaunt in geatyng. And where excellency is, there is moste perfection. Wherfore a woman is not a creature vnperfect, but as it seemeth is more perfit than manne.

CANI. Why, haue ye dalied herefore with me all this long season?

CANDI. Surely I haue vsed neither daliaunce nor sophistry: but if ye consider it well, ye shal find it but a natural inductiō, and plaine to al them that haue any capacity. But yet haue I somwhat more to saie to you. Ye saied more ouer Caninius, that the wittes of women were apte onely to trifils and shrewdenesse, and not to wisedome and ciuile policie. I will be plaine to you. I am sory to finde in your wordes such maner of leudenesse, I crie you mercie, I wolde haue saied so muche vnientilnesse, and in your own wordes so muche forgetfulnesse.

CANI. What meane ye therby?

CANDI. Ye haue twise granted, that naturall reason is in women as well as in men.

CANI. Ye, and what then?

CANDI. Than haue women also Discrecion, Election, and Prudence, which do make that wisedome, whiche perteineth to gouernaunce. And perdy, many artes and necessarie occupacions haue ben inuented by women as I will bring now some vnto your remembrance. Latine letters were first founden by Nicostrata, called also Carmentis[1]). The .vii. liberal artes and poetry by the .ix. maidens called the Musis. Why was Minerua honored for a goddesse? but because she founde firste in Grecia, plantyng or settynge of trees: also the vse of armour: and as some de testifie, she inuented makyng of fortresses, and many necessary and notable sciences. Also that the wittes of women be not vnapt to laudable studies, it apereth by Diotima and Aspasia two honest maidens,[2]) which in all partes of philosophy were so wel lerned, that Socrates, master to Plato, nothyng disdained to come to their lessons, and called Diotima alway his maistresse. Cleobulina, the doughter of Cleobulos, one of the seuen wise men of Grece[3]), wrate diffuse and mysticall questions in heroicall versis. Also Leoncium a woman, excelled all men of hir time in wisedome and eloquence, in so muche as the wrate againste Theophrast, the most eloquent disciple of Aristotel, in womens defence, whiche boke if it nowe had remained, shulde

[1]) Isidor Etym. I 4, 1: latinas litteras Carmentis nympha prima Italis tradidit. Carmentis autem dicta, quia carminibus futura canebat. Ceterum proprie vocata est Nicostrate (nicostrata cod. W).

[2]) Plato, Symp. 201d, und Menex. 235e, 249c.

[3]) Plato, Prot. 343a.

haue ben sufficient to haue put you to silence[1]). If the lernyng and wisedome of the lady Cassandra[2]), doughter to king Priamus, had ben regarded more then the counsaile of flatterers, the citie of Troy and kingdom of Frigia, had lenger remained, And Priamus with his noble succession hadde many yeres rained. Behold our progenitours the ancient Romains in all extreme dangers, whan other counsaile vtterly failed, did not they resorte to the bokes of Sibyla Cumana, called also Amalthea[3]) ? and pursuing hir aduise, which she had there declared, did they not escape the perils whiche than were imminente? Hundredes of suche women are in stories remembred, but for spede of time I will passe them ouer, sens I truste that these be sufficiente to proue, that the hole kinde of women be not vnapt vnto wisedome, as ye[4]) haue supposed. As concernyng strength and valiaunt courage, whiche ye surmise to lacke in them, I could make to you no lesse replicacion, and by old stories and late experience proue, that in armes women haue ben found of no littell reputacion, but I will omit that for this time, for as muche as to the more parte of wise menne it shal not sound muche to their commendacion: Sauynge that we nowe haue one example amonge vs, as well of fortitude as of al other vertues, whiche in mine opinion shall not be inconuenient, to haue at this time declared, and so of this matier to make a conclusion.

CANINI. And I haue mine eares therto prepared.

CANDI. The best matier is euer good to be spared, vntil the tale be almost at an ende, and than shall the herers with the length therof be litel offēded. Sir ther dwelleth here by me a lady, late a gret queene and wife to Odenatus kyng of Palmyrie, whiche is a citie and countrey in Surry, hir name is Zenobia: she hath had of our host victory twise and nowe late was taken prisoner by Aurelian the emperour, al be it for hir nobilitie vertue and courage, she was pardoned of hir life, and a faire house is appointed to hir in this village, she is well lerned in greke, and doth competently vnderstand latine, but excellently the Egypcian language. She hir self teacheth hir children good letters, and beyng nowe vacant from other businesse, writeth as they say of Alexandria and the orient eloquent stories. I haue boden her to supper, it wyl not nowe be longe or she come hyther. And whan ye doo here her, I dare wel saye, ye wyll be chaunged

---

[1]) Cicero, De natura deorum, I 33, 93: Istisne fidentes somniis non modo Epicurus et Metrodorus et Hermarchus contra Pythagoram Platonem Empedoclemque dixerunt, sed meretricula etiam Leontium contra Theophrastum scribere ausast — scito illa quidem sermone et Attico, sed tamen: tantum Epicuri hortus habuit licentiae.

[2]) Original: Cansandra.

[3]) Varro bei Lactant. Inst. I 6, 10: septimam (näml. Sibyllam) Cumanam, nomine Amaltheam, quae ab aliis Demo vel Herophile nominetur.

[4]) Original: he.

frome your opinion, and confesse, that in womenne is bothe courage, constance, and reason.

CANINIUS. But I pray you of this matier say to her nothynge.

CANDI. Ah, I see well ye be loth to come to a rekenyng. Thus do they all that be of your facion, In wise womens absence speke reprochefullye, and whan they be present, flatter them plesauntly. But lo where she commeth, let vs mete with her. Your ladiship is very hartely welcome.

ZENO[1]). Ye haue caused me to do, that I haue vsed very seldome.

CANDI. What is that madame?

ZENO. To be out of myne owne house at this tyme of the nyghte.

CANDI. I thanke therfore your ladiship. For I thinke the same, but I wyl promyse you, nothing shal come to youre hearyng or syghte, but that bothe to here and see may stand with your worshyp.

ZENO. That I hartely praie you, for the remẽbrance of my princely astate maye not susteine woordes of dishonestie. And because I am nowe as a priuate personne, I feare the common successe of familitaritie.

CANDI. What is that madame I praye you hartely.

ZENO. For I drede infamy, I tell you playnly, more than euer I didde the losse of my libertie.

CANDI. No such thīg shall happen madame I promise you trewely, for here ye shal fynde no men but of honeste condicion.

ZENOBIA. Yet some in deuisyng with ladies, reioisyng to be therfore hadde in a certaine suspicion, will by the way of daliaunce conuey from them some thyng, whiche beyng shewed, do ingender in the beholders some dishonest opinion. Diuerse be not ashamed, to make their aduant, that they haue receiued, whiche of hir that they speke of, was neuer ones profered. These thynges maister Candidus haue made me a fraide, to come to suppers and bankettes.

---

[1]) Vgl. Trebellius Pollio (in Scriptores historiae Augustae) cap. 30: Zenobia . . post Odenatum maritum . . nomine filiorum Herenniani et Timolai diutius, quam femineus sexus patiebatur, imperavit . . vix denique ab Aureliano victa et triumphata concessit in jura Romana. — Ipsa Latini sermonis non usque quaque gnara, sed ut loqueretur pudore cohibito; loquebatur et Aegyptiace ad perfectum modum. Historiae Alexandrinae atque orientalis ita perita, ut eam epitomasse dicatur; Latinam autem Graece legerat. — Daß Aurelian über sie, als eine Frau triumphierte, soll er in einem Brief verteidigt haben: Ne illi, qui me reprehendunt, satis laudarent, si scirent, quae illa sit mulier, quam prudens in consiliis, quam constans in dispositionibus, quam erga milites gravis, quam larga, cum necessitas postulet, quam tristis, cum severitas poscat. Possum adserere tanto apud orientales et Aegyptiorum populos timori mulierem fuisse, ut se non Arabes, non Saraceni, non Armenii commoverent. — Schluß: Vita ab Aureliano concessa est, ferturque vixisse cum liberis matronae iam more Romanae data sibi possessione in Tiburti, quae hodieque Zenobia dicitur, non longe ab Hadriani palatio.

CANI. Mary that is well saide. And yet some time suche thinges haue ben sene offered.

CANDI. Perchance of some yong maidens, which did it of courtesy, yet much more hath ben asked that hath ben denaied. I haue knowen it my selfe, I promyse you faythfully.

ZENOBIA. Truely I lyke not suche maner of foly, I haue ben brought vp in other study.

CANDI. I praye you madame, let me aske you a question: but firste pleaseth it you to sit downe and reste you? for I trowe your supper is not yet redy.

ZEN. Nowe what is youre demaunde, speake on hardily!

CAN. Of what age was your ladishyp when first ye were maried?

ZENO. Twenty yeres and aboue.

CANDI. It was great pitie that ye soo longe taryed.

ZENO. But it was the more for my commoditie. For I knewe the better what longed to my duetie.

CANDI. Your duetie madame, what meane ye therby?

ZENOBIA. For by my study in moral philosophy, wherin I spent the yeres betwen sixtene and twenty, I perceiued, that without prudence and constanci, women mought be brought lightly into errour and foly, and made therefore vnmete for that company, where vnto thei wer ordeined: I meane, to be assistence and comfort to man through their fidelitie, whiche other bestes are not, excepte thei be by the force of manne thereto constrayned. I foūd also, that Justice techeth vs women, to honour our husbandes nexte after god: which honour resteth in due obedience, wherby mutuall loue betwyxte theym is in a more feruence. for vndoubtedly no woman hym loueth, whose hate or displeasure she nothyng feareth. Also Justice restrayneth vs to do any thynge, whiche is not semely. By Fortitude are we stil kept in a vertuouse constancy, as wel in resistyng affections and wanton persuasion, as also to susteyne (whan they do happen) afflictions pacyently. But in a woman, no vertue is equal to Temperaunce, wherby in hir wordes and dedes she alway vseth a iust moderacion, knowynge whan tyme is to speke, and whan to kepe silence, whan to bee occupyed, and whan to bee merie. And if she measure it to the wil of hir husbande, she dooeth the more wysely: except it may tourne them bothe to losse or dyshonestie. yet than shuld she seme rather to giue him wise counsail, than to appere disobedient or sturdy. In euery of these thynges consisted my duetie, whiche I shulde not soo wel haue knowen, if to my husbande I had soner be wedded.

Iustice.

Fortitude.

Tēperāce in women.

CANI. In dede ye had been past learning thereof, whan ye had ones ben bedded.

ZE. In good faythe ye saie truely. for whan I had ben out of the dread of my father (wo kept me in this study continually) and had ones tasted the pleasaunt deuises, whiche are prouyded for queenes and other

great ladyes, ye maye well suppose I shulde soone haue loste that delectacion, whiche I had in study.

CAN. Ye saie euen truthe by the faithe of my body. but madame, after that ye were maried, what profit was to you, the knowlege of letters?

ZENO. Muche, maister Candidus I promyse you verily. for duryng the lyfe of my noble husband of famous memory, I was neuer herd or sene, saie or do any thynge, whiche mought not contente hym, or omytte any thyng, whiche shulde delite hym, suche circūspection good lernynge mynystred vnto me, that in huntynge and other pastymes, I retayned alway suche grauitie, that of any dyssolute appetyte, none coulde conceyue of me any suspicion: and yet my learnyng was had of none honeste man in any derysyon. But after the deathe of my husbande, I founde of learnyng a meruaylous treasure. For whan I consydered the state of thinges, whyche than happened togyther, what daunger was to the realme imminente for lacke of a gouernoure, and that my chyldren for theyr tender youthe shulde be lyttell regarded, and I being a woman, shoulde nothyng be feared. Also what tutours my chyldren shulde haue, it was veraie vncertaine. Ambicion alway raignyng in euery countrey, whiche can not gladly suffer in any one personne suche maner of soueraintie, that vnder the name of protection, he shulde haue in subiection all the nobilitie. And althoughe that suche one mought happen to be, yet hauyng in remembraunce as wel auncient histories as late exaumples, I dradde, leste in so greatte authoritie Ambicion and Auarice mought cause men to forget theyr obedience truste and fidelitee. I considered also, that the realme of Palmyry, was enuironed with enemyes. for on the one syde was the hoste of the Romaines, whiche alwaie wayted to fynde oportunitie, to enuade my realme, and to subdue it vnder their empire. The theues of Araby wer on the other syde, whiche already were entred the marches, and spoiled the countrey. The kynge of Media, to be discharged of his tribute, ioyned with our ennemies, willynge to brynge my realme in perpetuall captiuitie. Was it any meruayle, if all these thynges did excedyngly trouble me?

Ambicion. Auarice.

CANDI. But finally madame, what remedy founde ye?

ZENO. After that I hadde a littell bethoughte me, I determined to prepare remedies quickely, and to susteine fortune at al times paciently. And to the intente that the name of a woman, shulde not amonge the people be had in contempt, I vsed so my procedynges, that none of them mought be said to be doen womanly, wherfore I sate alway abrode amonge my nobles and counsailours, and saied mine opinion, so that it seemed to theim all, that it stode with good reason. I came often times among the people, and remembred vnto them, the libertie and honour whiche they had receiued, by the excellent prowes of my noble husband, shewynge to theim my children, whiche for tender age than were but feeble, exhortyng theym with sundry oracions to retein their fidelitie. I visited al the hole realme and the marches, reedified fortressis, and newe made also sundrie

municions. Moreouer, I caused good lawes to be published, obseruyng theim firste in mine owne householde, and caused them in al other places to be well executed. I made Justice chiefe ruler of mine affection, and in all consultations wolde I be present, where I herde all other speke firste, that I wold not be ignorant: and than shewed mine aduise, wherin I semed, not to be negligente. Touchynge my seruauntes I vsed such a diligent scrutiny, that they were alway personnes of singuler honestie. By this maner industry I quietly gouerned the realme of Palmirie. And also added muche more to mine empire, not soo muche by force, as by renoume of iuste and politike gouernaunce, whiche all men had in suche admiracion, that diuerse of our said ennemies, whiche againste the realme erste did conspire, and had inuaded my iurisdiction, chase rather to leaue their hostilitie, and to remaine in our subiection, than to retourne to their own countrey. To the which wisedome and policie I attained by the studie of noble philosophy. Also therby I acquired such magnanimitie, that nowe I kepe in as strait subiection al affections, and passions, as the Romaines dooe nowe me and my children. All this considered, my studie was to me muche more commodious, because it was so longe or I were maried. Wherfore I maie conclude, that I had well taried.

CANDI. Ye haue saied very well by the faith of my body. And all that ye haue spoken I haue before herd as wel of our frendes as of your ennemies confessed. Howe saie you Caninius, be you any thynge chaunged in your opinion?

CANI. I wolde neuer haue loked for suche a conclusion. I see well enoughe, that women, beyng wel and vertuously brought vp, do not onely with men participate in reason, but som also in fidelitie and constancie be equall vnto them.

CANDIDUS. Madam your supper is redy, may it like you to enter in towarde it.

ZENO. With right good will: but yet if this ientilman hath aughte to saie againste women, I am not vnprouided for to defende theim.

CANI. No madame, I am be your ladiship all redy satisfied, he is wise that with reason is shortely contented. And where reason serueth not, sylence is praysed.

ZENOBIA. Yet a good minde, in sylence, is euer well occupied.

CANDIDUS. And he that thynketh well, and speaketh trueth, is most to be loued. Madame, I wil leade you the waye into my house.

ZENOBIA. With good will I folowe you.

CANI. The conclusion is good, where bothe partes are pleased. And if they bothe be wise, it maketh no matier though fooles be offended.

Thus endeth the defence of good women.

LONDINI in aedibus Thomae Bertheleti typis impress.
Cum priuilegio ad imprimendum solum.

(*Schlußvignette mit Motto: Jace aut tace.*)

Finis.

Die Wirkung, die von Elyots Schrift ausging, ist nicht an ihrem literarischen Widerhall zu messen. Der Autor im allgemeinen wurde in den nächsten Jahrzehnten öfters mit Ehren genannt. Über das Werk selbst äußerte sich erst mehr als ein Jahrhundert später des Königs Hofkaplan Thomas Fuller, und auch dieser bloß nach dem Titel und dem Hörensagen. Nach seinen Andeutungen[1]) stieß man sich an der Überschrift «Verteidigung guter Frauen»: solche seien selten zu finden und leicht zu verteidigen. Vielleicht war es Elyots tiefste Klage, daß selbst die guten nicht Anerkennung und Schonung fänden, ohne daß ein Schützer für sie nachdrücklich aufsteht.

Die praktische Förderung des Mädchenunterrichts in den höheren Ständen während der Shakespeare-Zeit ist der beste Beweis dafür, daß Elyot und gleichgesinnte Schulmänner nicht vergeblich sich bemüht hatten. Roger Ascham († 1568), der Griechischlehrer der späteren Königin Elisabeth, erzählt in seinen Briefen[2]) und in seinem Hauptwerk «The Schoolmaster» 1570 rührende Beweise der Liebe, mit der sich Töchter der ersten Familien ins Griechische, besonders in Plato vertieften. Thomas Becon, der Prediger in der Canterbury-Kathedrale († 1567), verbannt unter Maria und zurückberufen unter Elisabeth, gönnt in seinem «Erziehungsdialog zwischen Vater und Sohn»[3]) den Mädchen überall gleichen Religionsunterricht wie den Knaben. Richard Mulcaster, Direktor der Merchant Taylors' School in London, erklärte weibliche Gelehrtheit bereits mit Stolz als eine nationale Errungenschaft; «unser Land erlaubt sie», heißt es in seinen Grundlagen der Kindererziehung, die er mit einer Widmung an die Königin 1581 herausbrachte, «unsere Pflicht fordert sie, die Geschicklichkeit solcher Frauen ruft danach, und ihre Vortrefflichkeit befiehlt sie»![4]) Man merkt, daß die Entscheidung durch

---

[1]) Worthies of England, 1662, im Neudruck von 1811, 1 177, nennt Thomas Elyot well skilled in Greek and Latin . . was the author of many excellent works . . one in Latin was styled «Defensorium bonarum mulierum (dieser Titel aus Bale's Scriptores übernommen) or the Defence of good Women . . some will say that such are hardly found and easily defended.

[2]) Works ed. Giles 1864, Briefe an Sturm vom 4. April und 14. Dezember 1550.

[3]) A new Catechisme sette forth dialogue-wise in familiar talk between the Father and the Son. Works, 1560. Neugedr. in der Parker Soc.

[4]) Positions wherin those primitive Circumstances be examined which are necessarie for the training up of Children, 1581, Kap. 38; vgl. C. Benndorf, Die englische Pädagogik im 16. Jahrhundert, 1905, S. 47.

Elisabeth gefallen war, deren Herrschernatur es verstand, den Stempel der eigenen Bildung in den alten Sprachen ihrem ganzen Hof und Adel aufzuprägen. Die Bewegung ging soweit, daß Nashe in «The Anatomie of Absurditie» 1589 sich lustig machte über phantastische Scribenten, die, um sich bei ihren Freundinnen einzuschmeicheln, «manchen Papierbogen verschmieren zur Ausposaunung dürftigen Frauenlobes»[1]).

Allerdings hörten neben dieser pädagogischen Arbeit die alten Angriffe auf weibliche Unsitten nicht auf. Der schottische Reformator Johann Knox tat in dieser Hinsicht sein Äußerstes, indem er 1558 vom religiös-politischen Standpunkt seinen «Trompetenstoß gegen das monströse Regiment der Weiber» losließ, gerichtet gegen Maria Stuart und ihre Base auf dem englischen Thron. Überhaupt haben die Puritaner das alttestamentliche Patriarchentum gegenüber den Frauen oft mit Rauheit herausgekehrt. In solchem Ton verfaßte der englische Prediger Thomas Salter 1579 einen «Spiegel der Bescheidenheit», worin er dem weiblichen Geschlecht statt weltlicher Musik und Dichtung lauter fromme Bücher verschrieb[2]). In anderen Kreisen, die gar nicht puritanisch waren, lebte die bloße Schimpf- und Scheltlust des 15. Jahrhunderts fort. Karl Bansley im «Traktat vom Stolz der Weiber»[3]) knüpfte an das «Schulhaus» an und verspottete namentlich die Kleiderpracht. Das «Vaterunser der stolzen Weiber»[4]) mutet ihnen eine Mustersammlung verstiegener Wünsche zu. Ein Schwankbüchlein erzählt, wie ein junger Ehemann die widerspenstige Gattin in einer Roßhaut einsalzte, um sie mürbe zu machen[5]). Der berüchtigte Theaterfeind Stephan Gosson erhob sich gegen die seltsamen Trachten neumodischer Adelsfrauen[6]). Eine misogyne Bibliothek sammelte sich an, und was Lilly im Euphues-Roman oder in seiner Pandora-Komödie, Nashe in seinen Satiren[7]), viele Dramatiker und andere Schriftsteller gelegentlich in derselben Richtung vorbrachten, vertieft noch den Eindruck, daß Shakespeares Zeitalter ein sehr männisches war.

[1]) Works ed. McKerrow 1911, I 11.

[2]) A Mirrhor of Modesty mete for all Mothers. Vgl. Dict. Nat. Biogr.

[3]) A Treatyse shewing and declaring the Pryde and Abuse of Women now a dayes, c. 1550; neu gedr. in Hazlitt's Early Pop. Poetry IV 227.

[4]) The Proude Wyves Paternoster, 1560; neu gedr. das. 147.

[5]) A merry Jeste of a Shrewde and curste Wyfe lapped in Morrelles skin, vor 1595; neu gedr. das. 179.

[6]) Quips for upstart newfangled Gentlewomen, 1595.

[7]) Ed. McKerrow, V 367.

Aber keiner dieser vielen Spötter redet gegen die Frauenbildung. Man unterschied deutlich zwei Klassen weiblicher Wesen und betrachtete sie mit ganz verschiedenen Augen: gewöhnliche — auf diese ging es los mit derben Späßen; und vornehme — ihnen ward jeglicher Grad von Bildung und Weisheit zugemutet. Letztere Klasse gilt ungefähr seit den Tagen Elyots als gesichert; ihr Dasein gehört zu den Voraussetzungen, unter denen man in der Elisabethperiode ernste Kunstdichtung schrieb. Mit Personen der ersten Klasse beschäftigte man sich in komischen Szenen, mit solchen der zweiten in der Tragödie; jene hatten ihren Platz in den Volksgeschichten, diese in der romantischen Novelle; über jene schrieb man Bänkelsängerballaden[1]), über diese Sonette und Madrigale. Es waren zugleich zwei Beobachtungsweisen, zwei Tonarten, zwei Darstellungsstile, die sich bei ein- und demselben Dichter nicht ausschlossen. sondern oft miteinander abwechselten.

Shakespeare hat manchen hervorstechenden Gedanken mit Elyot gemein. Der beredte Appell der Portia im «Kaufmann von Venedig» an die Könige, sie möchten in ihrem Herzen Gnade thronen lassen, hat ein Gegenstück im «Governour» (II 79), wo es heißt. nichts knüpfe die Herzen der Untertanen so eng an ihren Fürsten wie *mercy*. Wenn Shakespeare wiederholt die Undankbarkeit als das schlimmste Laster verurteilt und sie als innere Ursache von Lears Geistesumnachtung hinstellt, mag man an Elyots Kapitel über *Ingratitude* im «Governour» (II 166) und noch mehr an das *Of dolour or hevinesse of mynde* im «Castel of Helth» denken, wo solcher Kummer als erste Ursache der Melancholie angeführt ist[2]). Die Schlußrede der gezähmten Widerspenstigen über den weitgehenden Gehorsam, den die Gattin dem Gatten schuldet, stimmt

[1]) Cambr. Hist. Engl. Lit. III 486.

[2]) Exemplar der Ausg. von 1541 im Engl. Sem. Berlin, S. 66 b: Somtyme this affecte happeneth of ingratitude, either where for benefite, or speciall loue employed, one receiueth damage, or is abandoned in his necessitee, or is deceiued of him, whom he trusted, or findeth hym, of whom he hath great expectacion, forgetfull or negligent in his commoditee, or perceiueth the person, whom of long tyme he hath loued, to be estraunged from hym, or to haue one of later acquaintance in more estimacion. This affection nyppeth the hert, ye of moste wyse men, for they loue moste hertily, not prouoked by carnall affection... And it is not onely (67) vnto man greuous, but also vnto god most displesaunt and odious .. (67 b) consider, that if thou looke well on thy selfe, perchaunce thou maiest fynd the faute where of thou complaynest, within thyne owne bosome.

inhaltlich zum Worte der Zenobia in der «Defence», die Gattin habe den Gatten gleich nach Gott zu ehren. Aber diese und andere Parallelgedanken können alle auch aus Elyots Quellen oder durch mündliche Vermittlung zu Shakespeare gelangt sein. Nicht direkte Verbindungsfäden sind zwischen den beiden Autoren zu erweisen. Nur im allgemeinen läßt sich behaupten, daß beide vor gebildeten, ja gelehrten Frauen eine hohe Schätzung an den Tag legten. Ob Shakespeare der jungen Gräfin Capulet Kenntnisse in alter Mythologie zutraut, weil er sie von Phoebus und der Göttin Nacht sprechen läßt, bleibe dahingestellt. Unleugbar ist die Rolle der Philosophin Portia als einer freundlichen Sympathiefigur im «Julius Caesar» eine Anerkennung für weibliche Geistesschulung. Ophelia ist unterrichtet genug, um ihren Hamlet auch als vollendeten *scholar* zu würdigen. Im «Sturm» ist hinreichend angedeutet, wie viele Kenntnisse die edle Miranda von ihrem weisen Vater Prospero gewonnen hat. Die gemütsstarke Königin Katharina in «Heinrich VIII.» erscheint so gefestigt im Lateinischen, daß sie auf der Bühne in dieser Sprache angeredet wird; und am Schluß desselben Dramas hebt es der Dichter an Königin Elisabeth in Form einer Weissagung hervor, wie viel Segen die gelehrte Erziehung für ihre Jugend bedeutet hatte: *Saba was never more covetous of wisdom . . truth shall nurse her.* Die letztgenannten Stücke wurden geschrieben, als Elisabeth längst gestorben und Shakespeare von aller Rücksichtnahme auf sie befreit war; wenn er trotzdem fortfuhr, die Verfeinerung der höher gestellten Frau durch geistige Mittel zu rühmen, so entprang dies sicherlich seiner eigenen tiefen Überzeugung.

Anhang:

Thomas Elyot's «Schutzmittel gegen den Tod» (1545).

Die letzte Schrift Elyot's, sein geistiges Testament, bisher auch noch niemals neugedruckt, mag hier folgen, um das Bild seiner literarischen Persönlichkeit zu ergänzen.

In religiöser Hinsicht stellt sich Elyot ganz auf den biblischen Standpunkt, obwohl er sich jeder Polemik gegen die alte Kirche enthält und sogar das Fasten und Almosengeben empfiehlt. Diese Haltung stimmt zu dem Bekenntnis, das Elyot im Herbst 1536 in einem Brief an Cromwell ablegte: seine Freundschaft zu Thomas Morus habe nur *usque ad aras* gereicht; über die kirchlichen Reformen des Königs sei er so erfreut wie der ärmste Untertan (Croft, I S. LXXX).

Seine sittlichen Ansichten sind getragen von einigen Allegorien, die zu seiner Jugendzeit durch zahlreiche Moralitäten zum Gemeingut aller geworden waren: Teufel, Welt, Fleisch, die Todsünden, die Kardinaltugenden. Zu dieser Populartheologie gesellte sich ein gut Teil Belesenheit in der heiligen Schrift und in den Kirchenvätern, besonders im Augustinus; ferner ein ritterliches Ehrgefühl, denn Sir Thomas nahm es mit seiner Ritterwürde ernsthaft; hauptsächlich aber das antike Tüchtigkeitsideal (*virtue*), das er unmittelbar aus Aristoteles, Cicero und Seneca schöpfte.

Angeregt zu dieser Schrift hat ihn sichtlich das ehr- und gewinnsüchtige Treiben am Hofe, das in der Periode der Klösterverteilung ins Ungemessene ging. Als ehrlicher Mann, als Richter und als ein Politiker, der dem Staate höhere, sittliche Ziele setzte (Z. 613), zeigt er sich von jenen Mißverhältnissen tief angewidert. Aber die Umstände zwangen auch ihn zur Vorsicht. Die schärfsten Worte sagt er nicht in eigener Person, sondern läßt sie den alten Cicero aussprechen (Z. 538 ff.). Wo er, im Anschluß daran, die vielen Hinrichtungen im Kreise seiner Bekannten berührt (Z. 563), hütet er sich, andere Ursachen anzudeuten als Krieg oder Gesetz. Ausdrücklich knüpft er daran die Versicherung, daß er keineswegs die Autorität untergraben wolle: die Majestät ist ihm die Vertretung Gottes auf Erden. Am nächsten an die Person des Herrschers hat er sich am Schluß gewagt, wo er ein Mittel gegen den Jähzorn empfiehlt, nämlich zunächst ein Vaterunser zu beten. Der Tod, gegen den Elyot als seelischer Arzt auftritt, droht also der höchsten Gesellschaft seines Landes. Die Schrift ist ein Vorklang der Hofsatire, in die Shakespeare seinen Hamlet im Selbstmordmonolog ausbrechen ließ.

Die Quellen, die er nützte, hat er selbst am Rande des Textes fleißig verzeichnet. Diese Glossen sind Wegweiser für die Herkunft mancher Gedanken, durch die sich Elyot über die gewöhnlichen Prediger erhob und als moralischer Wortführer der englischen Renaissance-Gebildeten betätigte.

Die Abschrift hat abermals Oberlehrer Dr. Kullnick nach dem Original im Britischen Museum hergestellt.

A Preservative agaynste deth.

Londini.

An. M. D. XLV.

Thomas Elyot Knyght to his worshypfull frende, syr Edwarde North knight chancellour of the court of the augmentacions of the reuenues of the kinges croune[1]), desireth well to doo.

The lyttell boke whyche I sent to you at the begynnynge of lent last passed, a smal requitall of your gentyll benefites, I haue caused nowe to be printed: as well for a testimonie of the herty loue, whiche I doo beare toward you, and that beinge printed it maie the lengar endure with you and others, as also that my priuate gyft maie be beneficiall to many men, whiche without disdaine or enuy will oftentymes reade it. I knowe well, some men will thinke, and saie also perchaunce, that I spende my witte vainely. for it is the office of priestes for to preache, and that it dothe not perteine to a knyght, muche lesse to a sheriffe[2]), to write, specially of suche holy mattiers. Also that in writyng to you, whiche are continually occupied about the kynges maiesties busynesse, I lose all my labour: considering that beside the tymes of meale and of slepe (whiche also be littell and scarse, as I well haue perceyued) there remaineth with you none oportunitie to reade any bokes of englyshe or latin. Truely I confesse, that priestes ought to preache, and that it is their propre office. And yet no[3]) christen man is excluded to gyue good counsaile in that whiche pertayneth to the lawes and commandementes of almighty god. And he

[1]) Eduard North (1496?—1564) arbeitete in diesem Amt als Schatzmeister seit 1541, als Kanzler seit 1545. Er zog sich zurück unter Eduard VI., trat aber wieder ein unter Maria der Katholischen, die ihn 1554 zum Baron North erhob. Er bewahrte sich das Vertrauen der Königin Elisabeth, die ihn zweimal besuchte. Sein Sohn Thomas North war der Plutarchübersetzer.

[2]) Elyot wurde Sheriff für Oxfordshire und Berkshire 1527, für Cambridgeshire 1532, für dieselbe Grafschaft und Huntingdonshire 1544.

[3]) Original: not.

that can do it, and will not (though he be no priest) I dout not but he shall make a straite reknyng for hydynge his talent. A knyght hath receiued that honour not onely to defende with the swerde Christis faithe and his propre countrey, agaynst them, whiche impugneth the one or inuadeth the other: but also, and that most chiefly, by the meane of his dignitie (if that be imploied where it shuld be, and estemed as it ought to be) he shuld more effectually with his learnyng and witte assayle vice and errour, moste pernicious ennemies to christen men, hauinge thervnto for his sworde and speare his tunge and his penne. And where for the more reuerēce due to the order of priesthode, it is most congruent and fitting, that preaching in commune assembles, be reserved onely to that ministracion, yet where a knyght or other man, not being of a lite estimacion, hath lernyng ioyned with moderate discrecion, yf he being zelouse of vertue, and meued only by charitie, wolde fayne haue other men to remembre their state and condicion, and according to their dueties, to loue god, and to feare his terrible sentence, what lawe or raison should lette hym, with an humble spirite and vncorrupted intent, to set furth in writing or print, that whiche shalbe commodious to many men? And if he be a knight, or in other authoritie (for the rarenesse of learnynge founden in suche men) the warke shal be muche the better imbraced, and of the moo men desyred. Also for asmuche as I am a sheriffe, I think my selfe the more bounden to bee thus occupied. For sens it pertaineth to myn office, and also the lawes of this realme doo compell me to punishe transgressours: Howe muche more it is my duetie, to doo the best that I can, by all studye and meanes to withdrawe men from transgressing the lawes and commaundementes of god, whiche beinge diligently and truely obserued, the occasions of transgressyng of temporall lawes should be clerely excluded?

Moreouer as often as I doo consyder the temporall punyshementes, and doo abhorre the sharpenesse of theim, I do reuolue in my mynde, what horrible peynes are prepared for theim, whome the sonne of god shall condemne at his generall iugement, to the whiche, temporall tormentes being compared, doo seme but a shadow: here begynne I to feare, not for my selfe onely, but alsoo for other, which either in transgressing goddis lawes, or neglectynge our dueties do prouoke his wrath daily by displesyng hym. Wherfore as wel for myn owne erudicion, as for the remembrāce of other men, I haue gathered togither out of holy scripture this litle treatise: whiche often tymes radde and kept in remembraunce, shall be a preseruatiue against death euerlasting. And as touching your oportunitie in the receiuyng it, althoughe your ministracion be necessary, yet remembre the wordes, whiche our sauiour Christ spake vnto Martha. What I meane therby, by redyng and digestyng that place, whiche is in the tenthe chapitre of Luke, ye shal easily perceiue, without an expositour. At the least waie either by day or by night Martha shall finde oportunitie to sitte

downe by her sister, if not, she shall find but litle thanke for all her good housewyfery. If Martha ministrynge vnto Christ temporally, had no more thanke for hir labor, what thanke shal we loke fore, whiche alwaie bee occupied about thynges that be worldly? thereby seekyng onely our temporall commoditie. But yet in our dayly exercise we maie oftentymes ioyne the two systers togither, as well by secrete thankes gyuen to god for his sundry benefittes, as by frequent meditacion of our laste daie. Whervnto we shall fynde occasion, as often as we do here the bell ryng at the death or terrement of any man, or here reported of pestilence or warre, thynkyng theim than to be the trumpettes of death, whiche do call vs to reknyng. And as touchynge the readyng of this litle woorke, if ye do rede it in the masse while, for lacke of tyme more conuenient, I dare vndertake, god will bee therwith nothyng offended: but ye being therwith stered the more deuoutly to serue hym, he shall receyue it of you as a good praier, sens that meditacion and praier be but one thing in their nature. And yet meditacion is the more constant. For in praier the mynde is oftentimes wandring, and thinketh least on that, whiche by the tunge is expressed. In this wise dooinge, ye shall not lacke oportunitie to reade ouer this boke, whiche shall not seme longe vnto suche as I thinke that ye be, that is to saie, in whome witte ouerfloweth not grace, but gyueth place to her. Finally by readyng therof I trust vnto god we bothe shall receyue eche comforte of other, as well in this present worlde, as in the worlde to come: whiche is the perfection of amitie, whiche many mo men haue writen of, than haue truely vsed as they should doo. Thus I committe you to god, whom I moste hertily praie, to keepe you alwaie in his fauour long to continue.

Hieronymus super Matth.

The hygh God commandeth, the aungell calleth, the trumpet from heauen most terribly soundeth: Arise ye that be dead, and come to the iugement: Whither I dooe eate or drynke (saieth saynt Hierom) or what so euer els that I doo, alwaye this voyce ryngeth in myne eares: Aryse ye that be dead, and come to the iudgement. As often as the daie of iugement cometh to my minde, my hert and all my whole body trembleth and quaketh. This is spoken by the blessed man Hierom, who not only in his childhode and youthe spente his tyme vertuously, but also beinge come to the state of a man, excluded him self from all worldly busynesse, and lyuing to the age of .lxxxx. yeres, was euer continually occupied in spirituall exercise. Conferre his lyfe with our lyues, and lette vs beholde, yf we ought any lesse to remembre this sounde of the trumpette: Aryse ye that be dead, and come to the iudgement. O good lorde, howe should men here that be dead, and lackyng lyfe? howe can a man ryse on his fete, and if he can not goe? howe maie he than come to the iudgement? yes well enough, if thou consyderest what thynge that deathe it. Truely death is none other thing, than the priuacion of corporall sensis, with the de-

partyng of the soule from the body. For whan we here not, neither see, neither smell, nor taste, nor yet feele, than truely we bee in dyenge, or elles dead in deede. Christe calleth oftentimes to vs: Kepe (saieth he) the commaundementes: Do workes of repentance: watche and pray: Geue in my name, and ye shall receyue an hundred tymes as muche as ye geue, and haue lyfe euerlastynge. Leat vs nowe consydre, if we dooe heare hym: or yf we would seme to here hym. The man that is deafe will make a countenance as he dyd heare: also he that is purblynde will seme to see perfitely, because thei would not haue their impediment knowen. And therfore both the one and the other maie soone be deceyued. Somme there be, that will saie, that thei see a thyng, whan thei looke not vppon it: And that thei heare one man speake, whan thei talke to an other. We in dede doo delite in thynges that be carnall and worldly. And yet whan men speake of thynges which be spirituall and heauenly, we with our mouthes doo commende it, fynally in our hertes we do nothyng regarde it. We leat Christ speake what he listeth, but yet we ceasse not to talke with his ennemies, the diuell, the fleshe, and the worlde. Call ye that heryng? no truely. To heare is proprely in latine Audire, whiche comprehendeth two actes, that is to saie, to heare and also to obeye and to the thyng that is hearde: And therfore whan the latines would signifie, that the souldiours or seruantes did that whiche their maister or capitayne commaunded theim, thei vsed to saie in this wyse: Fuerunt eius dicto audientes, Thei obeyed hym and did as he bade them. Here Israel (saied Moyses) Thou shalt loue thy lorde god with all thy herte, with all thy soule, and with all thy myght. In that he saied Heare, did he not also beade them to loue god, ye also theim, whiche lyued thre thousande yeres afterwarde, although thei hearde not hym speake from the mountayn, nor yet sawe his maiestie. Nowe leat vs examine our selues, if we dooe here hym. He will haue vs to loue him with all our herte, with all our soule, and with all our myght. Where all is, no parte can be lackyng: consequently where any parte fayleth, there is not the whole, if I geue all, than can I kepe nothyng. Where one muste haue all, there can be no parture. The world hateth god, wherfore there is no frendshyp nor agrement betwene them. God and richesse be so farre at discorde, that they bothe can not haue oone man to serue theim, for nedes must he hate the one, whiles he loueth the other. Thus saieth Trueth, whyche neuer fayneth nor lieth. We wold haue richesse, great possessions, muche rule and authoritie, we would not haue theim, except that we loued theim. No man is so madde, that he woulde haue the thyng that he hateth. All this is the worlde. for of the worlde it cometh, and to the world shall it be lefte. And therefore the loue that we beare toward it, we do wrongfully take frome God, whoo oonely shuld haue it. Wherby we haue lost the more parte of our hearynge. Yet maie we happe eftsoones to recouer it,

Matth. 19. Luc. 3.

Deut. 6.

1. Joan. 2. Jaco. 4.

if we do receyue the medicines that Christe doeth teache vs, that is to saie, if we dooe workes of repentaunce. those be thei whiche the wise man declareth in the boke named Ecclesiasticus, sayinge: Be conuerted to the Lorde, and forsake thy synnes: Praie in the lordes presence, and minishe thyne offences: Returne to the Lorde, and leaue thyne vniustice: Abhorre cursynge, and knowe rightousnesse and the iugementes of God: Perseuere and be constante in thy good purpose and praier to almighty God. An other medicine is, to watch and to pray. Christe findyng his disciples sleaping, bade theim wake and praie, leste they mought enter into temptacion. For he that is on sleape, lacketh vnderstandynge and reason, and all that whyle maie discerne nothynge, his ennemies maie kyll hym ere he be ware: if any yll thyng come to him, he doth not perceiue it. Finally he neglecteth al thing, sleape onely lyketh hym, vntyll peyne constreineth hym to wake. But he that is perfitely wakyng, knoweth his enemie ere he come to hym, and by one meane or other aouydeth hym, or els putteth on his armour and weapon, and manly resisteth hym. If any other annoyaunce cometh towarde hym, he eyther repelleth it, or fleeth awaie from it.

Ecclesiasticus. 17.

Matt. 26. Marc. 14. Luc. XXII.

The diuel.

The dyuell, moste greattest enemy vnto man, lyke a roring lion goth about continually sekyng whom he mai deuoure: He goeth on the right hande, the lefte hande, before and behynde, and leaueth no part of man vntásted to set on his clawes, and to hold hym fast whiles he doeth deuoure him. Whan goth he on the right hand? truly whan he persuadeth the thing, whiche is good in deede, not to be good: or to omitte to doo that thyng, wherby thou shuldest please almighty god, and kepe the from the perill of eternall damnacion. Praier (saith he) is nothing but lyppe labour, or vayne occupacion. Fastyng is a consumer and distroyer of nature. Aulmes deede kepeth men and women in ydelnesse, whyche trustynge thervppon, care not to laboure. Here vnto he wresteth holye scripture, and putteth in thy braynes false and counterfaite reasons. If thou be thorough waked, thou shalte shortely espie hym, only by remembryng, that God by his holye prophete, and Christe hym selfe oftentymes beadeth vs to praye. And Christe taught vs to praie: as the chief bulwarke against temptacion. And he hym selfe prayed not onely often, but also a great while togyther. dothe not Christe saye in the .xviii. chapytre of Luke: It is expedient to praie alwaie and neuer to cesse. The vertue of a pure and cleane praier (saieth saint Augustine) is great and lyke a faithful messanger, he doth his erande, and entreth into the place, where to the fleshe may not come. Howe muche the diuell lyeth (as he is alwaie a lyar, and the father of leasynge) whan he persuadeth fastyng to bee the destroyer of nature, reason declareth, if scripture lacketh. For fastyng discretely vsed. preserueth nature. which superfluous eatyng corrupteth, and bringeth in

1. Pet.

Luc. XVIII.

Augus. super psal. 65.

sycknesse, whiche only abstinence oftentymes cureth. And lyke as replecion oppresseth the spirites, and maketh grosse and stynkyng vapours to ryse, wherby not only the wittes he made dull, and reason is couered as it were with a cloude: so by fastyng and moderate abstinence, be made pure and swete vapours, wherof pure witte is ingendred, the spirites being Marc. 9. quickened, and raison set at hir libertie. Whan the apostles coulde by no meanes expel a deuil that was dumbe, and demanded of Christ the cause why, he aunswered: This sort of deuilles in no wise issueth out of a man but by prayer and fastyng. Here what the holy and great doctour saynt Augustine saieth: Fastyng purgeth the mynde, lyfteth vp the witte, sub- August. in sermo. de dueth the fleshe to the spirite, bringeth contricion and humilitie into the Icinnio. hert, putteth awaie the myste of inordinate desires, quencheth the feruent heate of lechery, and stereth vp the faire lyght of chastitie. And almighty god by the prophete Joel cryeth vnto synners: Returne to me with all Ioelis. 2. youre whole hert in fastynge, lamentacion, and wepyng. Bee not these sufficient wytnesses, ioyned also with naturall rayson, ynough to proue, that fastynge is good and not ylle. Than maiest thou perceiue well, that it is the deuill, that persuadeth the, that fasting is nothing but a destroyer of nature.

Nowe touchyng almes dede. We see oftentymes that some men and women in trustyng to receyue almesse, do cesse from labour, lyuyng in a beastly ydelnesse. Yet almesse, whiche is an acte of compassion toward theim, whiche bee in necessitee, done only for goddis sake, can not be yll. Blessed is he (saieth the prophete) that considereth the poore and Psal. 40. nedy person: In the soore and greuouse daie our lorde shall delyuer hym: Christe hym selfe saieth, that in the generall iudgement, whan he shall Matt. 25. sytte in the throne of his maiestie, he shall reherse to theim, whiche shall be on his ryght hande, howe thei gaue hym meate and drynke, howe thei lodged him, clothed hym, and whan he was sicke dyd visite him, whan he was in prison, came and refreshed hym. And they demaundyng of hym, whan they dydde so: he shall make them this aunswere. Verily I say vnto you, As longe as ye dydde it to one of the poorest of these my bretherne, ye dyd it to me. Semblably he shall recite to theim, whiche shall bee than on his lefte hande, that thei dyd none of the saide mercyfull actes vnto hym. And they shall in lyke wyse aske of hym, whan they sawe hym in suche condicion, and dyd not extende theyr charitie towarde hym. He shall saie: Truely howe often so euer ye dyd it not to one of these poore men, neyther ye than dyd it to me. And than shal thei go vnto euerlastyng tourment: the good men to the lyfe, whyche shall neuer haue ende. It is therfore he, for whome aulmes is giuen, and not the person, to whome it is gyuen, that maketh the acte thankfull to god. And excepte it be done for goddis sake, it oughte not to bee called almesse dede, but it is rather to be named a benefite. Water (saith the wise man) doeth extinguishe Ecclesi. 3. Luc ii.

the hote burnyng fyre: and almesse deede doeth resiste agaynste synne, and god is the beholder thereof, whiche rendreth the thanke. Geue ye almes (saieth Christ) and all thynges shall be cleane vnto you. Almesse dede (saith sainct Augustine) pourgeth synne, and maketh intercession for vs vnto god. I haue redde (saieth sainct Hierom) and radde again, and ouer radde scripture: yet dyd I neuer see a pitiefull man dye an yll death. If the persone, whyche receyueth thyne almesse, will spende it yll, or will therfore lyue ydelly: it shal nothyng mynishe thy thanke, soo that thou knowe it not, and dooest not willingely minystre vnto hym the occasion of ylle. But yf thou knowe, that thyne almesse will be an occasion of ydelnesse or synne: if thou onely therefore doest withdrawe it, to the intent thou wilt better bestowe it: thou losest not thy thanke. but warnynge the person of his yll lyuyng, and that therfore thou withdrawest thyn almesse: thyne almes styll continueth. So almes dede neuer hurteth the gyuer, nor is at any tyme yll: but alway retaineth hir estimacion.

August. in sermo. de diuite. Hieron. ad Neporianum.

Remembrynge these thynges thou shalt put of the deuill, whan he cometh on thy righte hande. Yet than will he come on thy left hande, and there will he as sharply assault the, as he dyd before: extollynge the thynges, whyche maie bee noyous vnto thy soule, and brynge the out of the fauour of god, so that he mai the more easily deuour the.

Fyrst where he is not onely subtyll and crafty, but also (as saint Augustine affirmeth) of his propre nature, by the sense that he hath of an ayry body, he doth excede the sense of erthly bodies. Moreouer hauyng a secrete knowlage of mens disposicions, where vnto they be chiefly inclused. According thervnto he presenteth to man or womā his two fayre sisters, the fleshe and the worlde, to some both at ones, to some one, some an other, as he perceyueth their natures moste aptly disposed.

Augus. de natura daemonum. Aug. retract. 2.

The flesshe.

The fleshe with a pleasant countenaunce approcheth and saieth vnto man: Wherefore takest thou peyne in labour or study, hauing muche or sufficient to lyue with? Lye downe and sleape, or otherwyse rest the, that thou make not nature feble and vnable to lyue. We haue but a tyme, leat vs eate and drynke, for to morowe we die. If thou be lusty, and thy fleshe full of courage: thou man, why takest thou not a woman: or thou woman why takest thou not a man to quenche thyn appetite? Perdie thou arte neyther of stocke nor of stone, but the chiefe of all creatures. Wherfore sens al other creatures were made for the, why doest thou not vse theim? Beholde I offre theim to the: satisfie nowe thy selfe with theim, in takynge thy pleasure. But take hede, and thou shalt perceiue hir a harlot. Bate of these spices, whiche I wille reherse, and blowe in hir face: and all hir paynted beaultie will vanysshe awaie, and there shall onely appiere a lothesome visage. But firste thou shalt proue hir a lyar.

Esaiae. 22. 1. Cor. 15. Sapien. 2.

for naturall reason and experience teacheth vs, that continuall rest and lacke of exercise, extincteth naturall heate, and letteth digestion: muche ingurgitacion of meates and drynkes burdeyneth nature[1]). And although for the tyme it stereth vp lecherie, yet by lacke of sufficient concoction, it not onely maketh the seade vnapte to generacion, but also is the originall cause of horrible sycknesse and hastenyng of deathe. Ne we be ordeyned to lyue alwaie in idelnesse, sens for the transgression of Adam, mankynde was deputed to lyue in this worlde, to whom almighty god gaue this straite iniunction: In the sweatte of thy visage shalt thou eate breade, Genes. 3. vntyll thou be turned agayne into earthe. And Job saieth: Man is borne to labour. And the saying of Genesis sainct Paule in the spirite of god Thess. 3. doth confirme, saying: He that wyll not labour shall not eate. And in an Ad Cori. ep. c. 3. other place: Euery man shall receiue his wages after his labour. Also Lucae. Christe saieth, The workeman is woorthy his wages. It is therefore false, that nature is generally made feble by labor: for competent laboure doeth supporte and nourishe nature. And also we be of god commanded to labour. More ouer euery man (as the philosophier sayth) naturally desireth to know. And knowlage without diuine inspiracion, maie not be had without studye. wherfore it is not agaynste nature to studye. But what a mischeuous persuasion is this, that we shoulde eate and drynke, for to morowe we dye? If deathe be soone or certayne, howe muche lesse should we eate and drinke, that we maie haue our myndes cleane, or wittes quicke, and our remembrance more redy to prepare for our recknyng? that whan the lorde shall saie to vs: Make a rekenynge of your ministracion, we breathe not in his face, the lothesome sauour of wyne or ale, or of stynkyng meate, not fully digested: but the fragraunt and swete odour of a cleane conscience, lyke the odoriferous baulme and cinnamome, and the chosen out myrre that geueth the sauour of swetenesse. To knowe carnally a woman out of lefull matrimonie, shal not so much quenche thy fleshly appetite, as it shal kendle the wrath of god towarde the. Hereof is aboundant witnesse of scripture so well knowen, that it nedeth not be to rehersed. And because we bee neither stockes nor stones, but the chiefe of all other creatures, and made to the image and similitude of god: we should therfore kepe our bodies and soules pure and cleane to reteyne styll that similitude, and vse all other creatures onely to the glorye of his diuine maiestie, an none otherwyse to taken pleasure in theim, but as we maie honestly reioyce. And he also maie therwith be pleased. Nowe blow thou on that peyncted strumpette the Flesshe, that tempteth the: and thou shalte se

[1]) Vgl. im «Castel of Helth» das Kapitel «The commoditee of exercise»: ther of commeth augmentacion of heate, whereby happeneth the more attraccion of thynges to be dygested, also more quycke alteracion, and better nourysshyng (S. 48).

nothynge but a mattier lothesome, corrupted and stynkynge, a mortall carrayne and bankette for euettes, todes, serpentes, and other vile wourmes: who being than asshamed to beholde the, will slyde awaie from the.

The worlde.

But yet the diuell is redy with his other syster the worlde, who is muche more daũgerous, and wars to be vanquished. for where the flesshe is abated and subdued oftentymes with many remedies, as fasting, watche. and other correction: also by labour, muche study, absence from women. age, syckenesse, vexacion and trouble of mynde: By none of these thynges onely, maie the assaultes of the world be sufficiently resysted and cleerely expelled. She cometh agaynste the with hir pappes open, fulle of serpentyne poyson: and with hir handes decked with ringes of golde and riche stones, she proffereth to imbrace the: And with a loude voyce and a Prouer. 7. dilectable, she saieth: Lo, I am come for to mere the, And nowe haue I found the, I haue decked my bedde with clothes of Aegypte, my bedde haue I made to smelle of myrre, aloes, and cynamome, leat vs lye together and take our pleasure. And therwith she offered to the hir pappes. But beware of theim: the one of theim is Auarice, the other Ambicion. If thou sucke muche of theim, they will make the drunke, and take thy wyttes frome the, and than will that false harlot take the awaie with her, and lay the in hir bed, where thou shalt lye either in the softe fether bedde of Presumpcion, or the harde mattrasse of desperacion, hauynge on the, the kouerlyd of Aegypte, that is to saie, the burden of synne: wherin thou shalte slepe a dead sleape, whiche shall seeme to the a swete slepe, richesse and honour seemynge so delectable vntyll extreme sickenesse and deathe shall attacke the, and than shalt thou perceiue of howe smalle estimacion they be of, whan thou woldest leaue theim bothe gladdely to escape those terrible ministers. The pappe, called Auarice, is an inordinate desire and loue of worldly gooddes and possessions: the mylke or rather poyson therein conteyned is errour, whiche is the relinquishyng of the 1. Tim. 6. true pathe of iustice. Marke well what saincte Paule saieth: Hauynge meate and sustenaunce for our bodies and clothyng, leat vs holde vs therwith content. For they that desire to be riche, fall sodaynely into temptacion, and into the trappe of the diuell, also into many desires vnprofitable and noyfull: whiche do drowne men in deathe and perdicion.

The roote of all mischiues is Coueityse, whiche some men imbracyng. haue erred from the feithe, and entãgled them selfes in many sorowes. But the worlde offering to the this faire pappe, wil in this wise prouoke the to sucke, whan thou (saieth she) shalt behold other men hauyng fayre and wel decked houses, and about theim great pastures and medowes, and other cõmodities, some great flockes of shepe, or other cattell, some hauyng plate, and other maner of rychesse, than thynkest thou in thyn

hert: O what fortune hath this man? yf I had the one halfe that he hath, howe meryly coulde I lyue? Beware nowe, take heede, for thou arte in ieopardie. Loke vpwarde, and thou shalt perceiue God calleth vnto the frome heauen: Man, thou shalt not concite thy neyghbours house. etc. Exodi. 21
Auarice saieth saynt Augustine hath no measure, it is neuer saciate in taking, but more vehemently styrred: the more that it getteth, the more it nedeth. Beware therefore, and touche not that pappe: for it will cleue to the, like to pitche, and pollute the. And although thou thynkest thou canst moderate thyne appetite, and hold the contente, whan thou haste enough: yet for all that, whan thou haste the neple in thy mouthe, thou shalte neuer be satisfied: If thou wilt not beleue me yet beleue the holy man and great doctour sainct Augustine, whiche in the sermon that he made of the woordes of oure lorde, saieth in this wise: The couaitous desyre of riche men is euer vnsaciable. It alwaye raueneth and neuer is satisfied. It doth neither feare god, nor hath man in reuerence. It spareth not the father, it knoweth not the mother, it agreeth not with the brother, and with the frend he neuer kepeth touche. He oppresseth the wydowe, on the fatherlesse chylde he entreth, he reduceth free men vnto seruitude, and bryngeth in false witnesse, therby the goodes of deade men are vniustly possessed. Wherfore they shall surely die. What a madnesse is this of mens soules, to lose the lyfe, seke for perpetuall deathe, to geat treasure, and to lose heauen and ioye euerlastyng? And sainct Gregory confirmeth the same, with a notable sentence. Coueityse (saieth he) is neuer quenched with the thynges, whiche be desyred. for lyke to the fyre, after that it hath consumed the woode, whiche is layde in it, it is more increaced. And where the flame semeth to be kepte in, there it appeereth soone after to braste out more feruently. Nowe to prepare vs to resiste against this assault of the worlde, let vs fyrst reuolue in our myndes the fruites and cōmodities, whiche ar therby receiued. Of Auarice (saieth saint Augustine) spryngeth al mischief, and therof the brembles or thornes of all synne are brought furth: A detestable soyle, wherin suche mischiefe dothe growe: A barayne ground, that hath nothynge but brembles, whyche shall rente thy soule with most horrible tormentes. And as pleasant as this pappe seemeth to bee, yet it bryngeth also in this worlde some incommodities, whiche is wounderfully well declared by saincte Gregory. If the herte (saieth he) gapeth, desyring thynges worldly, it maie in no maner of wyse be quiete and out of vexacion. for either it desyreth that, which it hath not, to thintent it mought haue it: or els feareth that, whiche it hath, leste he shall lose it. And where in aduersitie he hopeth of prosperitie, in prosperitie he feareth aduersitie. And so is he tossed hyther and thyther, as yf he weere amonge troublous waters, and is tourned into many sundry facions through the mutabilitie of thynges, chaungynge this waie and that waie. But if the mynde be ones fixed with a sure con-

Aug. de interpellatione. lib. Prouerb.
Augus. de verbis dñi.
Greg. moralium. 15.
Augus. de liber. arb.
Greg. moral. 20.

stantnesse in the feruente desyre of the heauenly countreie, it is the lesse vexed with trouble of thynges that be worldly. Truely if men wolde alwaie haue in remembrance this saying of Christ in the gospell of Marc: It is more easy for a camell to passe thorough the eie of a nedle, than the riche man or woman to enter into the kyngdome of heauen: truely (I saie) he wolde rather feare to be riche, than to desyre abundaunce of richesse. And the wyse man saieth: He that loueth golde, shall not be iustified. But this is to be diligently noted: All riche menne be not excluded out of heauen, though thei with more difficultie maie attayn to it, than the camel maie passe through the eie of a nedle. for it is possible, that God maye make hym suche one as Salomon speaketh of, where he saieth: Blessed is the riche man, that is found without wemme, and hath not gon after golde, nor put his truste in moneye and treasure. Who is he (saieth the wise man) and we wyll commende hym? For in this lyfe he hath done wounders. And it foloweth immediately after: who so is tried and found perfette in those thynges, he shalbe praysed. He might offend, and hath not offended: He mighte haue done yll, and hath not done it: Therfore his good shalbe stablished: And the Congregacion shall declare his good deedes. This is the riche man, whiche shall go through the straite passage, whom god hath disburdeyned of that thyng, whiche should be an impediment to hym. But yet herest thou not, that he which loueth money, I meane the man that is coueitouse, is in any wyse iustified as longe as that affection remaineth. Wo be to hym (saieth the prophete Abacuc) that doeth multiplie gooddes whiche be not his. Agayne he saieth: Wo be to hym, whiche doth gather vnto his house mischeuous auarice, to thintent his neste maie be sette in a veraie high place: thynkyng that he shall therby escape the power of an yll man. Here is wo and woo agayne, beware the thirde wo, which is rehersed by Esaias, saying: Wo be to the, that doest robbe: that is, to saie, takest by violence or crafte other mens goodes. These thre woes shall most lamentably be sungen of theim, whyche beinge in horrible darkenesse and fyre, shall crye, Alas, alas, alas, what abundaunce is there of darkenesse? Conferre this with the pleasure of worldly gooddes and possessions, whiche wilt thou or no, thou knowest not howe shortely shall by deathe or other wyse be taken awaie frome the. And consyder therewith the saying of our sauiour Christe: Make not youre treasure (saieth he) in this worlde, where the mothe and the ruste dooe destroye it, and theues dooe picke it awaie, and do steale it. Prepare you a treasure in heauen, where neither ruste nor mothe maie eate or consume it: nor theues dygge for it, nor steale it. Nowe marke well, that here bee twoo treasures, whyche been also distincte in their nature and qualities. The one is sure, and maie not be corrupted: the other vnsure, and sone is perished. The one treasure Christe byddeth vs to gather: the other in generall woordes he dothe prohibite vs to laye vp: the one purchaseth for

Marc. 10.

Eccles. 31.

Ibidem.

Abacuc 2.

Matth. 6.

vs ioye and lyfe euerlastyng, the other death and peyne without ceassynge. Christe saied to the yonge man, whiche frome his infancie had kepte the commaundementes: If thou wilte be perfect, go sell all that thou hast, and geue it to poore men, and than come and folowe me. He alsoo called sainct Matthew, sittyng in the custome house, about the emperours reuenues, and bade hym to folowe hym. The ryche man, whiche was euery daie apparailed in purple, and fared very sumptuously, at the laste died, and was buried in hell: yet we reade not, that he dyd any other thyng yll, but forasmuche as he delyted in thynges superfluous: it was afterwarde saied to his soule, lying in horrible peynes: Sonne contente the, thou receyuedst in thy lyfe thynges that were pleasant. He receiued it, but bycause he gaue not therefore thankes vnto god, and disposed not his goodes in warkes of charitie, he finally receiued a terrible sentence, Content the with peynes. O mercyfull Jesu, is rychesse so perillous? Be ryche menne good lorde in thy syght so displeasant? Heare nowe howe he aunswereth. Wo be to you ryche menne, for ye haue here your consolacion. These woordes bee wonderfull terrible. And therof saint James speaketh to suche men in this wyse: Goe to ye riche men, weepe and houle on your wretchednesse, whiche shal come on you, your richesse is corrupted, your clothes be mothe eaten: your golde and syluer is cankred, the ruste of theim shall be your wytnesse, and lyke the fyre shall eate your fleshe. Howe lyke ye this sentence? adde thervnto the saying of Salomon: Rychesse in the daie of vengeaunce shall nothyng auayle the. This mundane rychesse, this cankered and mothe eaten rychesse: but the true rychesse, which (as saint Bernard saith) be the vertues, whyche thy conscience bringeth with hir, that thou maiest euer be ryche, that rychesse shall boldly speake for the, and make all the court of heauen to be thy friendes, and also to haue a mercyfulle iudge. But leste these terrible sentences agaynst ryches and ryche men, maie cause you to thynke, that I generally disprayse and condemne all theim that be ryche, I wyll brefely declare, that I doo not so.

Luc. 16.

Luc. 6

Jacob. 5

Prouer. II.

Bernard. serm. 4.

The philosophier putteth rychesse amonge thynges, whiche be indifferent to good and to ylle. Wherfore he that hath rychesse, hauynge for him selfe no more than is necessary for his lyuynge, and disposeth the residu where as most nede is, he that so hath it, shall take no blame for the hauyng, if he come iustly by theim, for the mysvsynge he shall make a straite rekenyng. For as saynt Ambrose saieth: Leat ryche men lerne, that the offence is not in the gooddes, but in persones that dooe not well vse theim. for rychesse to yll men is an impediment, but vnto good men an ayde vnto vertue. And Christe hym selfe biddeth vs to make frendes in heuen with our rychesse, whiche he nameth the Idoll of iniquitie. But for as muche as couaitise for the more part bringeth in rychesse, and abundaunce bryngeth in detestable synnes, pride, crueltie, enuy, lechery,

Hiero. in ep. ad Saluiam.

Ambrosius super Lucam.

Aug. ser. 29.

and gluttony, with neglecting of the commaundementes of god: therfore holy scripture doeth iustly reproue it. Sainct Augustine (in myn opinion) mooste excellentely wryteth, where he saieth: The syknes of richesse is pride, it is a noble courage, that is nothynge touched with this syckenesse, where there is abundance of rychesse: yet is it a more noble herte, that subduyng his owne rychesse, doeth also contemne it. Therfore that riche man is noble, whiche thynketh not hym selfe noble, bycause he is ryche. Haue these thynges alwaie in remembrance: and either ye shall not seeke muche for rychesse, or at the beste waie, although ye haue it, estemyng it to the pourpose, wherfore it is ordeyned, ye shall keepe you frome the saied pappe, whyche the worlde doeth offre you.

But the is furthwith ready to proffre the pap of Ambicion, which is semblably an inordinate desyre of wordly, promocion. I calle that an inordinate desyre, wherin is not had respect of ordre, as they whiche desyre and laboure to haue rule or authoritie, they beinge without vertue: and dooe it rather for their owne estimacion and glory, than to augment any thyng to the glorye of god, or for the publike weale of theyr cuntreie, or to be more able to do dedes of charitie. for the whiche causes onely, authorities and great dignities wer fyrst begunne. The worlde I say proffreth to vs the pap of Ambicion. sucke hereof (saith she) And thou shalt know howe to attayne to the fauour and estimacion of men that be worldly. That shalte haue the pleasaunt eloquence of assentacion and flattery, to praise that wiche dooeth best please them: and to dispraise that, whiche dooeth myslyke theim: to affirme that to bee in theim, that neuer approched theim: to speake fayre vnto theim, and thynke shrewdly of theim: to vse that thynge that they seeme to delyte in. And not that waye onely, but also how to fynde oportunitie to gyue pleasures for the optayning thy purpose. Than shall men haue the in reuerence, and be aferde to displease the: than what thou wilte require, no man will deny the: many men shal beholde the, many shal folowe the. Happye shall he be reputed, whiche shall seeme to be familiare with the, or muche in thy company. Thou shalte be able to aduaunce thy kynnesfolke and friendes to authoritee, and keepe hym alwaie backe, whiche dooeth not lyke the. Thou shalte therby come to great possessions, goodly manours, wel decked houses, to haue many tall men aboute the, and to lyue pleasauntly.

This persuasion of the worlde in wonderfull vehement. Wherfore fewe men and that with, muche difficultie, maie well escape it. For it is a vile courage, that is not attacked with Auarice. A gentyll herte for the more parte coueyteth honoure, whiche is supposed to be in authoritee: but in deede it maie be in nothynge, but in vertue onely. For honoure is nothynge but honestee, although it hath ben vsurped for the estimacion, that is in authoritee. And so is it takē of Aristotle, to be the rewarde of Vertue.

But Chrysostomus saieth: Veraie honoure is the Vertue of the mynde, whiche is neither geuen by emperours, nor gotten by flaterers, nor boughte with substaunce. In that nothyng is countrefaite, nothynge is feigned. nothyng maie be hydde. Al be it for this purpose that we go aboute, let vs take honour accordynge to the commune opinion, whiche comprehendeth in that woorde Honour, authoritee, dignitee, estimacion, and fame: what is it els but wordly vanitee? It is some tyme fresshe in the mornynge, lyke a floure in sprynge tyme: and (as we haue seene in experience) by nyght it is faded and comen to nothyng. Beholde what fruite cometh of it, and thou shalte not be muche desyrous to haue it: But that shalt thou learne of a muche more wisar man than I am or shall be, who also had thereof more experience, and coulde better declare it than any man lyuynge. Tullie in an oracion crieth out in this wyse. Verie honour. Cicer. pro L. Flacco.

O the miserable condicions of people, whiche be vnder gouernaunce, amonge whom diligence is ful of secrete displeasures, negligence full of reproches, where sharpenesse is dangerous, gentylnesse vnthankefull, communicacion deceitfull, all mens coũtenaunces familiare, many mens myndes discontented, conspiracies secrete, flatterynges apparant, whiles great officers be comynge, thei attende on theim, whan they be presente. they be redy to serue them, whan thei departe from their offices, thei cleane doe forsake theim.

I suppose no man will thynke, that Tully lieth, we haue seen the same matier so often tymes proued. And at this present tyme maie be made the lyke exclamacion. Wherfore such honor maie be wel called a vanitee or fantasy, take whiche ye lyst. Yet let vs seke out more of the fruit that procedeth therof. Who attayneth to honour without labour of bodye or mynde, or bothe for the more parte? who remayneth in honour free from the one or the other? Who departeth from honoure without deathe, or herty sorow, muche warse than dethe? Before that honour is had, what thing is spared to haue it? Whan honoure is had, what thynge is vndone to reteyne it? It is not necessarie to write al thynges. whiche might be declared. Finally for as muche as they, whiche be aduaunced to honoure, ought by their example and dignitee, to instructe or compell other to lyue in the ordre of iustice. If thei omitte it, or doe it negligently: lyke as they be puissaunt, so shall their tormentes be mighty, as it is spoken of the holy goste, by the mouthe of the wyse man. Perchaunce hope of lyfe maie cause vs to passe light of this lesson. But if we consyder daiely, howe many men we haue knowen, beynge of yeres lusty stronge and couragious, aboundynge in the giftes of nature and fortune, howe sodaynely aboue mens expectacion and also their owne, haue ben attacked with deathe, either naturall or violente, that is to saie, beynge either slayne or put to execucion by lawes. Remembryng also, that deathe is indifferente to euery estate, as well the highest as the lowest:

sauyng that it is more peynefull and troublouse to them, whiche be in authoritee, whan they consyder, that they can not take their authoritie with theim: But beyng in the pytte, the poore cartar or coblar, whyche perchaunce was layde there before hym, shall than be felowe and equall with hym: but the coblar or carters soule in muche better condicion, whan thei come bothe to their rekenyng. Thei shal saie: Thou diddest call vs, good lorde, vnto a poore liuing, wherwith we helde vs contented. The great man shall saie: I couayted, and had, good lorde, muche honour and substance, wherwith I might neuer be satisfied. Thei shal saie: we thanke the good lorde, we had no more to care for, but our selfe, our wyues, and our children, and all we haue kepte thy commaũdementes. But he shal saie: I had wyfe and children also, and more ouer a great numbre vnder my rule and authoritee: but neither I nor thei dydde truely our duetie. They shall speake boldly with comforte: he tremblynge and quakyng al in discõforte. On them shal al the blessed companie of heauen smile, and reioysynge saie with one voyce: Blessed are thei, whiche be vndefiled in their viage, whiche do walke in the law of our lord. Com your wai, let vs to gyther reioyce and be glad in our lorde. Let vs merily synge vnto god, who hath preserued vs. But vpon the great man shall they caste a disdeignefull countenaunce, and saie one to an other: Lo, this is the man, that toke not God for his strengthe, but trusted in the multitude of his great substaunce, and made hym selfe stronge in his wickednesse. And than shal thei tourne their heades from hym, and looke towarde god, to heare his iudgementes. O with how sweete a voyce, with how pleasaunt a countenaunce shall he beade the poore carter and coblar come into that heauenly companie, where they shall lyue euer in lyght incomprehensible, and in pleasures vnspeakeable? O with how angrie and displeasant a countenance, with howe terrible and grieuous a voyce shall he beade the great man, go with the diuell and his angels into perpetual darkenesse and peynes inestimable!

Psalm.119.

Psal. 52.

Compare these thynges to gither, and than take if thou wilte bothe breastes in thy handes, that the worlde dooeth offre the, and souke thy bealy ful of the indignacion of god. Yet shall not men thynke, that in the disprayse of Ambycion, I seeme to haue al worldly dignitees in muche detestacion. For I know well, that almighty God from the begynnynge ordayned Authoritee, as a thyng in earthe representyng his Maiestee. And as he sayeth by the holy goste, in the booke called wysedome: Authoritee is geuen of our lorde and power of hym that is highest. And Christe submitted hym selfe to the powers of the worlde. Semblably sainct Paule commaundeth the same vnto all men. More ouer sainct Gregory saieth, that temporal authoritee is of great estimacion, and with God hath his rewarde for his good ministracion and gouernaunce. And verily I dooe suppose, that no man maie geate more thanke of god, than he, whiche

Sapien. 6.

ad Ro. 13.

Greg. in lib. 35.

truely and vertuously cometh to authoritee, and doth ministre it charitably and vncorruptly. For by hym Iustice is nourished, necessitee is relieued, and the publike weale maynteyned, true religion stablished, vice repressed, and Vertue increaced: whiche without Authoritee maie not be brought vnto passe. Wherfore he, that for those causes onely is contente to be in authoritie, displeaseth not god. And he that for his vertue onely is called to honour, he it is that is called of God, lyke as Aaron was called. ad Heb. 5. And perseueryng therin, and ministryng for the weale of his countray, and not for his propre commoditie: he nedeth not to feare the terrible sounde of the trumpette, although he heareth it with the eares of his soule: but beynge armed with faithe, puttyng his truste in gods woorde, shall prepare hym to receyue his noble maister with ioye, who shall for the well imploying of his treasure, saie vnto hym: Well mote thou fare good Matth. 25. Luc. 19. and feithfull seruaunt, sens in a few thynges thou haste ben so trusty, I shall therfore sette the in Authoritee ouer a great many thynges: enter into the ioye that thy Lorde hath prepared. Yet leat not euery man, whiche is in authoritee flatter hym selfe with this declaracion: but hauing (as I haue saied often tymes) in his eares the sowne of the trumpette: than foorth with examine hymselfe, howe he hath atteyned authoritee, whiche waie he entred, by the fore doore, the backe doore, or the wyndow, that he be not called a thiefe, but a true shepeherde, that he go right in his garmẽtes, lest it be saied vnto hym: My friende, how camest thou in not hauyng vpon the thy weddyng apparayle? If he came in by gieuyng Matth. 22. great giftes or by flatterie, or to the intent onely to gather great substance: than maie he be well well assured, that he came not in at the fore doore, nor can not shewe his face for a true shepeherde. If he appere before Christe laded with possessions and richesse, beyng notwithstandyng naked of vertue and of benefittes emploied on the publike weale of his countray, he hath on a wronge garmẽt. And than shall he here the kyng saie to his officers: whan ye haue boũd his handes and his feete, throwe hym into extreme darkenesse: there shall be waylynges, and gnashyng of teeth. He therfore ought to be aferde of the trumpet. And put awaie his mouthe from the pappe of the worlde, and takynge quyckely a draught of repentaunce, to vomite vp the milke of Ambicion, wherof he hath souked. Also with contricion, confession, and satisfaction, whiche three do make an holsome electuarie, to clense the veynes of the soule, of that venemous iuyce of damnable synne, whiche the saied mylke hath in hym engendred. But nowe if he doeth refuse this pappe of Ambicion, and putteth from hym this flatteryng worlde, as I will counsaile hym: Than wille she transforme her self into an other figure, and shew her selfe like a *per*sonage pyned for hũger, with a ragged garment all stynking: How lykest thou me? wil she saie. I am named Penurie. If thou loke not better to thy thrifte, thou shalt shortly come to my seruice. Seest thou not how many

charges be nowe in the worlde? And if thy substaunce decaie, thou losest foorthewith thy friendes: and fynally no man shall greatly esteme the. Knowest thou not, that suche one and suche one, were but late poore men, muche inferiours vnto the? And they by their industrie be come to promocion, thou shalt se theim be taken aboue the, and to be hadde in more estimacion. Thou haste as muche witte as any of theim hath, and also better acqueyntance than they hadde: applye therfore thy witte to worldly policye, and acqueynte the with dissimulacion and flatery, pleasaunt children whiche can doe well theyr message. Leat priuate aduantage be chief aboute the. Awaie with Simplicitee and Scrupulositee, leat theim in noo wyse come nygh the, nor loke not vpon theim. Leat Malapertnesse be thyne Huishar, he will get the a place where so euer thou comest. And thus shalt thou shortly come vnto welth and authoritie. And if thou wilt not do thus, thou shalt to late repente the in pouertie.

O cursed and vengeable serpente, howe wylily and craftily she layeth in waite for to take vs. But let vs wype cleane the eies of oure conscience, and see by the lyght of holy scripture, and we shall playnly perceyue her deuises, and escape from hir hookes. The prophete king Dauid spake this in spirite: I haue ben yonge, and nowe am I olde: and yet I neuer sawe the iuste man forsaken, nor them that came of hym beggyng their breadde. Truely he that feedeth the byrdes of the ayre, and lilies of the fielde, will not see vs that are made to his lykenesse lacke that whyche is necessary vnto our lyuyng, yf we put our truste holly in hym. Better is a litle vnto the iuste man (saieth the prophete) than the excedyng great richesse of synners. Better is a litle (saith Salomon) with the feare of god, than great and vnsaciable treasours. Blessed be they that are poore in spirite (saieth Christ) for to theim belongeth the kyngedome of heauen. Mans wytte was gyuen to hym to glorifie god, and to learne to knowe god, and to kepe his commaundementes. The arthe is the Lordes, and all thyng that is therein conteyned, the circuite of the worlde, and al creatures that dooe inhabite therein. what so euer he will, he doeth in heauen, in earthe, in the sea, and in the deepe botomlesse places. His wysedome and bountie exceedeth all praises. For neither angel nor man is sufficient to tell theim. Wherfore he knoweth me that am his owne handy worke, and the depenesse of my herte: he loketh vnto it. he knoweth the mettall that I am made of, and whervnto it is moste aptly disposed, either to his glorye, or to my perpetuall confusion. He is moste merciful. For his mercies bee without noumbre. Wherefore it I loue hym, and serue hym with a true feithe: he will vndoubtedly geue me that thynge, whiche to hym shall seme most expedient for me, either richesse or pouertie. Semblably will he doo, yf I breake his commaundementes, and doo not my duetie, he will sende me richesse and great authoritie, that by the mysordryng of theim, I shall accumulate the yre of god in the daye of his

Psal. 37.

Psalm. 37

Pro. 15.

Matth. 5.

Psal. 23.

vengeance. wherfore I will not enuy theim that be prosperous. for it they be iuste men, and to ministre faithfully, I will reioyce that vertue hathe the rewarde that is due vnto her, and hope that therby vertue shall increase Psal. 37. by theyr mynistracion: yf they be yl men, I will consyder that they shall soone wither lyke vnto hey, and shall shortly fall downe like the greene herbe (as the prophete writeth). And I will not dissemble nor flatter, consyderyng that it is vnexcusable before god, who is all truthe, and hateth Exod. 23. lyinge. Ye shall not (saieth he) lye, nor any of you deceiue his neighbor: Prouer. 7. Sixe thynges there be, whiche our lorde hateth, and the seuēth his hert detesteth. A proude countenance, A lying tungue, Handes shedyng innocentes bloude, An herte imagenynge mischeuous deuyses, swift feete runnyng to dooe an yll deede, hym that inuenteth and bryngeth foorthe lyes: and suche one as soweth variaunce betwene bretherne or friendes. 710
I remembre, that sainct Augustine dooeth saie: Who so euer for feare of any man in authoritie hydeth the trueth, prouoketh the wrath of God to fall on hym. For as muche as he dredeth man more than he feareth God. De conflictu vitiorū et virt.
The same holy man saieth: Neither with crafty leasynge, nor playne communicacion one ought to deceyue any man. For thereby he kylleth his soule. 715
Flatery and Assentacion, whiche is onely the mainteynance of a false opinion or sentence, thei be the messagers of gyle or deceipt whiche God vtterly hateth: The gylefull woorde God shall abhorre, sayeth the prophete. Gyle (as Origene saieth) is where man a speaketh one thyng with Orige. sup. ep. ad. Ro. his toung, and in his herte thynketh an other thynge. Flatery and Assentacion in the iudgemente of God, is wars than the sweorde of the murderer. Gyle. Flaterie. Assentacion.
For firste the flaterer kylleth his soule that he flatereth, if he receyue the stroke willyngly: and in kyllynge hym, he kylleth hym selfe. Therfore wyll I not flater, and sustayne the indignacion of God for richesse or honoure, whiche be lyke vnto shadowes, durynge no longer than fauoure of princes 725 dooeth shyne, and often tymes not so longe, deathe preuentynge our purposes, who bryngeth our bodies naked to the earthe, to be gnawen with woormes, and our soules also naked before the presence of God, who shall iudge euery man after his warkes. Wherfore I will couayte neither richesse nor pouertie: but to that, whiche God shall sende me, I will applie my 730 witte onely to exercise the one or the other vnto his glorie.

Although the diuell be herewith confounded, yet some tyme he will not so ceasse, but returneth agayne in a more terrible figure, lyke a great gyaunte with an horrible visage, and as if he had a great clubbe in his hande, and with a proude voyce he speketh in this wyse. Presumest thou ignorant 735 foole, to atteyne to the kyngdome of heauen by thy warkes? Thynkest thou that almes dede, fastyng, or prayer, or that foolishenesse, whiche thou callest Vertue, haue power to brynge the to any other estate than God hath ordeyned the? Accordynge as he hath predestinate the, so shalte thou be: He neuer chaungeth his purpose: his iudgement is constaunte, 740

lyke as his knowlage is from the begynnynge. If he hath ordeyned the to be saued, dooe all thyng that thyne appetite lykethe the, and thou shalte be cleane in his sight. If he hath predestinate the to be damned: take all the peynes that thou canste imagine, and all shall not helpe the.

A sore assaulte, and an horrible ennemie. Wherfore we neede to call vnto god for better helpe than our witte can prouide vs. well, God is redy for theim, that in perfette feith call or knocke, as he hym selfe promised. O God maynteine thyne owne cause, remembre how the foole dooeth blaspheme the daiely. Tourne not thy face from me: for I am troubled, but quickely heare me good lorde. foolishe is he that will seke for thy mysteries, or will aske of the, why thou doest this thyng or that thyng. I am the vessell that thou thy selfe madest, dooe with me as it shall lyke thy diuine maiestee: yet shall I not ceasse to put my trust in thy woorde, not that I will compell the to saue me: but that I beleue, that thou hast all redy saued me by thyne onely sonne Jesu Christe, accordynge vnto his saiynge. He that beleueth (saieth he) hath lyfe euerlastyng. Also He that heareth my worde, and beleueth hym that hath sent me, hath life euerlasting, and cometh not vnto iudgement, but shall passe from deathe vnto lyfe. Euery man (saieth sainct John) that beleueth, that Jesus is Christe, he is borne of God. I therefore firmely and stedfastly beleuynge good Lorde, that I am borne of the: and thou wilt not suffre that, which is borne of the, for to perishe. More ouer, lyke as thou art all good, and the chiefe of all goodnesse, so loueste thow all that is good, and hateste all that is yll. wherfore who so euer is borne of the, dooeth the semblable: and by that it is knowen, who is of the, whiche doeth good warkes, not presumynge to haue thereby the kyngdome of heauen, but that by the dooynge the warkes of our father, our father maie knowe vs, that we be his owne sonnes: whome he hath predestinate and also called: and beynge called, hath also iustified: and beynge iustified, hath also magnified, makyng vs the inheritours of the kyngdome of heauen. And although the carter dryueth the horse to go faster or slower, as it lyketh hym, yet he neuer dryuethe theim out of the right waie: So doeth our lorde meue vs to go faster or slower in his pathes, as it lyketh hym to dispose his grace. But yet frome the begynnyng that he ordeyned mankynde, he lefte hym in the power of his owne counsaile, whiche is his Free will. Al be it of his infinite mercie, where it pleaseth hym to shewe it, if we drawe out of the true pathe, with his whippe of grace, he some tyme easily, some tyme sharply, with trouble, sickenesse, or pouertie assaieth to tourne vs into the right waie. He neuer dryueth vs out thereof: but aideth reason, whiche in our Free will is some tyme corrupted. Wherfore I feare not his predestinacion in me, sens I seke not to knowe suche thynges as be aboue that I can reache, leste I be oppressed with his maiestee. But I feare his wrathe, whiche I haue deserued. And yet will I not ceasse to truste in his mercie.

Psal. 74.

Joan. c. 3.

Joan. 5.

1. Joan. 5.

ad Ro. 8.

Ecclesiastic. 15.

Thus maie we fortifie our selfes agaynst this horrible geaunt. But than some tyme wil he inforce hym to strike vs with his great and heauy clubbe, whiche is wilfull opinion: wherwith if he happen to hitte vs, he striketh out the eies of our soule, and maketh it blynde in the vnderstandyng of scripture: or taketh awaie our sauoure and taste, that the hearynge or readynge thereof becometh vnpleasant vnto vs. But agaynst that stroke leat vs in this wyse prepare vs. Firste leat vs heare or reade with an humble spirite, excludyng all arrogance. How great so euer thou be (saieth the wise man) humble thy selfe in all thynge: and thou shalte fynde fauour in the sight of god. Lyke as wilfull opinion cometh of presumpcion, or to muche curiositee: so is it best resisted by humilitee and simplicitee, whiche be their contraries. Salomon saieth: The Simplicitee of the iuste men shall condute theim: that is to saie, shall leade theim the right waie. I take Simplicitee here, not for the lacke of discrecion, but for the purenesse of the mynde, without mixture of fraude or worldly policie. And therefore sainct Augustine saieth: Thou art simple, if thou dooest not wrappe thy selfe in the worlde, but vnwrappest thy selfe. By vnwrappynge thy selfe from the worlde, thou art simple: by wrappyng thy selfe in it, nedes shalt thou be double. Humbly therfore and simply reade and heare holy scripture, not presumyng, that thou vnderstandest euery thyng that thou doest reade, whiche to other seemeth darke: but often tymes, if thou maiest, consulte with theim, whiche be syncerely exercised therein, or with the bokes of moste aunciente and catholike doctours. Or if thou maiest not easily or shortly come by the one or the other, ceasse to be curiouse, and committe all to god, vntyl it shall lyke hym, by some meanes to reuele it vnto the. Beware, drawe not the vnderstandynge of scripture to thyne affection: but slake thine affection before thou appliest thy witte to make exposicion. And alwaie thynke, that if any place of scripture seemeth to fauoure any carnall or worldely affection, or withdraweth the from charitee, thinke than surely, that thow doest misvnderstande it, remembrynge what saincte Paule saieth: All scripture geuen by the inspiracion of God, is profitable to teache or reproue, to correct and instruct in iustice, that the man of God maie be perfette, prepared and ready to dooe all good warkes. More ouer we shal make scripture pleasaunte vnto vs, by often readynge or hearyng thereof: so that wee dooe vnderstande it, we shall thynke it very vnsauery. If we wolde applie it vnto our phantasy or priuate commoditee, and than thynke that we doe vnderstande it: we than be striken with the clubbe of wilful opinion, and our taste and sauoure is altered vnto a false tast and a false smell. And the dilectacion that we than haue in hearing or readynge, is the more to our perpetuall confusion, the truethe of the scripture of God beyng witnesse agaynste vs. wherfore sens saint Peter in his secounde epistle saieth, that Paule accordyng to the wysedome geuen vnto hym,

Eclesiastic. 3.

Pro. ii.

Augu. sup. Jo. hom. 2.

ad Tlmo. ep. 2. ca. 3.

2. Pet. 3.

hath written of thinges, amonge the whiche are many thynges harde to be vnderstande, whiche they that be vnlerned and not constaunt, dooe peruert, as they doe the residue of scripture, vnto their owne perdicion. This was spoken of the prince of the apostles, which is a sufficient testimonie, that there be sundrie places in scripture, whiche doe require bothe learnyng and a constaunt feithe to be wel vnderstande. And that thei, whiche dooe lacke bothe the one and the other, dooe often tymes peruert it. wherfore lorde God, geue vnto vs an humble spirite with simplicitie, a good instructour, and a constaunte feithe, whereby we maie be directed to enter boldely into thy tabernacle, whiche is holy Scripture, wherin resteth thy diuine maiestee. without those leaders we ought reuerendly
2. Reg. 6. and fearefully to approche, leste we be striken as Ozah was for settynge his hande to the arke of God, presumynge on the power of our propre wittes.

Thus maie we resiste the assaultes of our olde subtile ennemie, so that neither on the right, nor on the lefte hand, nor comyng before vs, he shall haue any great aduantage to slea vs. Than sometyme lyke a false thief he wil priuely come behynde vs, and ere we be ware, ioyne hym selfe with our naturall passions, Feare and wrathe, and so vehemently stereth theim, that if we dooe not preuent it by wisedome, they shall expulse from vs bothe iustice and reason. Beware (saieth he) what thou dooest or saiest in that mattier: take heede that thou losest not thy friende. Suche one is in authoritee, he maie do the a shrewde tourne: thou wer better haue hym thy friende than thyne ennemie. Beware what thou saiest, trueth is not alwaie to be tolde: those woordes be vaynely bestowed, whiche dooe not profitte the hearer, but hurteth the speaker. It were better be spechelesse, than to geue counsaile thankelesse.

Leat vs preuent this false persuader, Firste with deuoute prayer vnto almighty God, saiyng the woordes of the wyse man: Geue me (good Lord)
Sapien. 9. wisedome, whiche standeth by thy Throne: sende hir from thy holy kyngdome of heauen, and from the throne of thy maiestee, that she maie be with me, and trauayle with me, to the intente I maie knowe, what vnto the maie be acceptable. I am willyng, good Lorde, to dooe my duetie.
Prouer. 4. My duetie is to dooe iustice, whiche is more accepted of God, than to offre
Sapien. 6. sacrifice. Wysedome telleth me, that They whiche obserue iustice, shall iustly be iudged: and they that do learne thynges whiche be iuste, shal fynde what to aunswere. The trumpet soundeth in myne eare, and byddeth me to come. I wote not howe litle leysoure I shall haue, to prepare for myne aunswere. If I haue done wronge, or omitted to ministre iustice, for feare of displeasyng my frende, or one in authoritee, whiche be mortall as I am: how shal I fynde out an aunswere, sens I haue not iustice by me to teache me. Shall I saie, that I was aferde to dooe iustice, or to speake truethe for feare of losynge

my friende, or displeasynge my better? Nay nay, that aunswere will not be iudged sufficient: and therevpon shall I be shortly condemned. Was it not tolde me from myne infancie, that I shulde loue my lorde God with al myn herte, with all my soule, with all my myght, and with all my mynde: and my neighboure as my selfe? I muste loue god aboue all men, and more than my self. Christe saieth: He that loueth his father and mother more than me, is not woorthy of me. And he that loueth sonne or daughter more than me, is not woorthy of me. Theophilactus, in expoundyng this place, saieth: Beholde, that we muste hate our parentes and children, whan they will plucke vs awaie from Christe. And what worldly loue is to be compared to the loue that a man ought to haue to those persons, whom to loue nature hath ordeyned, and god hath cōmanded? Wherfore euery frende is inferiour to theim. And than no friendeshippe maie plucke vs from Christe. He that plucketh vs from truthe, iustice, and charitee, plucketh vs from Christe. More ouer, whome shulde we feare more than god? Doeth not he saie to vs in his gospel? Be not ye aferde of theim that do kyll the body, and after that thei haue no more that thei can doe. I will shewe you whom ye shall feare. Feare ye hym, who after he hath slayne, he hath power to throwe into euerlastyng fire. Truely I beade you be aferde of hym. And it foloweth in the same place: He that denyeth me before men, shall be denyed before the angels of God. He that denyeth truthe, that is to saie speaketh agaynste truthe, speaketh not he agaynst Christe? whiche is truthe it selfe? who shall excuse hym, where truthe, that is Christe, shall be bothe his accusar and iudge? O lorde god, if I doe iustice, I lose my friende, whiche death maie take from me: but I wynne the, good lorde, whiche haste vaynquisshed deathe, and shall euer lyue with the. If I dooe not iustice, I please my friende, whiche bothe tyme and occasion maie alter: but I make the myne ennemie, whom if I did kepe wolde neuer forsake me. If my christiane brother dooeth yll, and I dooe not tell hym, I dooe not obserue the rules of charitee, whiche is god: and he that dwelleth in it, dwelleth in God, and God in hym. For I dooe not loue my brother as my selfe, if I dooe knowe hym disposed to dooe that thyng, whiche I wolde not dooe, and is yll: and will not dissuade hym, or exhorte hym to dooe that thynge, whiche I my selfe wolde doe, and is good. Doe not thou thynke (saieth saincte Augustine) that thou louest thy seruaunte, whan thou dooest not correcte hym: Or doest than loue thy childe, whan thou geuest hym not discipline: or than louest thy neighboure, whan thou dooest not rebuke hym. This is not charitee, but slouthfulnesse. Leat thy charitee be feruente to amende and correct. If the maners be good, delite in them: but if they be yll, spare not to amende theim. Wherfore sainct John beadeth vs: My children (saieth he) leate vs not loue with woorde and toung, but with deede and trouthe. Better is the woundynges of hym that doeth loue

Luc. 10. Matth. 10. Theophilactus. Luc. 12. Joan. 4. Augu. sup. epist. Io. Joan. c. 3.

Pro. 27. (saieth Salomon) than the sweete kysses of hym that doeth flater. Sens
Psal. 140. it is so, set a porter, good lorde, at my mouthe, and a doore of circum-
Psal. 118. staunce vnto my lyppes. Neuer take the woorde of truethe frome my
Psal. 117. mouthe. For I haue alwaie hoped in thy iudgementes. Our lord is my
helper. I shall not feare, what man shall doo to me. But nowe what haue
we to saie vnto wrathe, whiche is mixt with the bloudde in oure bodies,
and lyeth therein priuyly wrapped lyke a sparke of wilde fier, hidde vnder
ashes, vntyl some mattier be mynistred, that offendeth our myndes, than
brasteth it out, with a violēt flyme, and setteth the house on a fier, burning
the pillars of raison, and doune falleth the roufe of charitie, and is there-
Proue. 27. with consumed. Wrathe (saith Salamon) hath no mercy, nor the brastyng
out furye. And who maie suffre the violence of the spirite, whiche is ex-
cedingly meued? But two meanes there be for to resist it. One by the
often remembraunce of hir and hir contrarye byfore she inuadeth. He
that somtyme beholdeth a persone, whyche is vehemently angry, how his
face changeth, how his lyppes trembleth, his mouthe perchaunce fometh,
and his voyce is altered, his wordes disordred, his wittes dispersed, his
reasone subuerted, a man in nature, a brute beast in figure, a diuell in
coniecture: leat hym haue this fourme in remembrance, and consider his
nature transformed. As sone as we bee prouoked to wrathe, leat vs imme-
diately thinke, that they whiche beholde vs, will detest the same thing in
vs, that we abhorred before in an other. If we be subiectes, or seruauntes,
Eph. 6. we shoulde refraine angre for our obedience, remembring that saynte
Paule saieth: Seruauntes be obedient to your carnall maisters with feare
and dreade in simplicitie of your hartes, as vnto Christ. If we be masters
or rulers, leat vs consider, what our exaumple shall bee to them that be
vnder vs, if it shal be yll, we sustayne double bourdeyne, theyrs and our
Jacob. 1. owne. Of suche importaunce is wrathe, that where it is feruente, bothe
reason and iustice be drowned. The whrate of a man (saieth sainct James)
doethe not exercise the iustice of God. And therfore it hath ben thought
of some wyse men, that it is not expedient to put in authoritee men, whiche
of their nature are excedyngly angry for euery occasion, leste they beyng
stered with their naturall fiersenesse, and prouoked by their owne wilfull
appetites, lyke to wylde beastes, in their rage dooe brynge thynges out of
ordre, and punishe the innocent with the offendour, and doe other thynges,
wherof they to late doe repent theim. wherof the worlde is full in daiely
Seneca de ira. lib. 3. experience. An other meane (whiche Seneke dooeth call the chiefe remedie)
is the deferryng of wrath: that first the feruentnes maie be abated, and
the darke myste, whiche anoyeth the mynde, may either fall, or not be
so thicke. It is a good doctrine to vs, though we be christen men, the
lesson that Appollodorus the philosophier lefte[1]) to the emperour Augustus.

[1]) Apollodorus aus Pergamon, aber meist in Rom tätig; Lehrer des jungen Octavian. Sein Mittel gegen den Zorn ist von Elyot auch im «Castel of Helth» B. III Kap. 11, betitelt «of Ire» mitgeteilt worden.

Whan any occasion happeneth (saieth he) whiche maie prouoke the to angre: before that thou dooest or saiest any thynge, remembre to reherce all the letters in the greke alphabete: In remembring this lesson, and folowynge it, Augustus euer after refrained his angre, wherevnto before he was of his nature disposed.

Why shuld we disdayn to dooe that, whiche so great an emperour didde? vnto whom in greatnesse of rule neuer any other myght be compared? Or by cause we be christen men, in the stede of the. xxiiii. letters of greke, we maie reherse distinctly the Pater noster, either in latine or englishe. wherein we shall haue this aduauntage, that in the reciting these wordes, Forgeue vs our trespasses, as we forgeue them that doo trespasse against vs: We shalbe muche more stirred to remitte our displeasure, or at the leste waie to forbeare to be than angry. Finally the forbearing shall make the angre more moderate. The inclinacion to wrath maie be well tempred by the remembraunce of pacience, howe beaultyfull she is, and how well beloued, not of man onely, but also of god. The pacient person loketh longe yong, indueth wel his meate, and is seldome greued with siknesse. for cholere is not stered, whiche being in a rage, bringeth moste terryble feuers, and other diseases more peinfull than death. The pacient man euery man preiseth, and worthily. for he is lyke vnto Christ, whose whole lyfe was the true paterne of pacience. The angry man, all men dooe dispraise, though they saie nothynge: for he resembleth the deuill, whiche is euer raging, and is the fountaine of angre. Pacience in scripture is in all places extolled, desired, and wisshed. contrary wise impacience abhorred. Blessed is the (saieth saynt James) that suffreth temptacion. for whan he is proued, he shall receiue the crowne of lyfe, whiche god hath promised to them that doo loue hym. Many mo spyces maie bee founde in holy scripture, to make a preseruatiue, more holsome for mans soule than tryakle is for the body, and will lengar preserue it: but suche as this is, being often tymes vsed, shall preserue the senses of the soule frome corruption, and than shall she not die. but whan the trumpet bloweth, although the body be deade, yet shall she go surely and saufly to the throne of god, and claime his mercye, whiche he hathe promised to theym that beleue in hym, an kepe his lawes. But if we dooe neglect it, and suffre the deuill to preuaile against vs, with his subtyll persuasions: the senses of the soule shall be taken from her, and she shall be spiritually deade: actually she shall with her bodye, to whome she consented, arise and come to the iugement, trembling and quakyng: beholdyng aboue her Christ, who hath redemed her, excedyngely angrye, deuilles on euery syde of her, abydynge her sentence, and all redye to swalowe her. Under her hell, casting out flames of euerlastyng fire, ready to take her: none there of her acquayntaunce: whiche shall bee than hable to helpe her. Princis being in equall ieoperdie, with her, and rychesse being tourned to poulder.

Jacob. 1.

These thynges be no fables, but mattier true, and confyrmed by scripture. And who that hathe any other suggestion or trust vppon any excuses, he is not onely deceiued, but his opinion is also erronious. wherfore leat vs haue the sound of the trumpette in our eares, at the least in the mornynge and euenynge, thinkynge that the sonne of god cometh to the iugement, Luc. XII. we know not what houre. Blessed (saith Christ) is the seruaunte, whom the lorde at his comyng fyndeth waking: hym shall he set in authoritee ouer his householde. This authoritee shall neuer be taken awaie, therein shall bee perpetuall quietnesse, and ioy neuer ceassing. This houshold is of the companie of moste blessed spirites, abundyng in charitee, knowlage, and gladnesse, in beholdynge continually in the most beaultifull presence of god, the wounderfull and inspeakable warkes of his maiestee, in heuen, erthe, and in hell. whereon if we truely dooe thinke, we shall passe littell on the deuill and his systers, nor yet feare the sounde of the terrible trumpet: but desire with saincte Paule, to be separate and dissolued from this mortall body, and to bee with Christ oure lorde, who tenderly and most cõstantly loueth vs, and fayne woulde haue vs, yf we dooe well oure dueties. who for that he suffred deth for vs, is worthy to receyue, power, diuinitee, sapience, fortitude, honour, glory, and blessing in worldes euerlasting. Amen.

Finis.

Imprinted at London
in Fletestrete by Thomas Berthelet, printer to the kynges highnes, the seconde
of July, the yere of
our lorde. M.
DXLV.

Cum priuilegio ad imprimendum
solum.

Betrachtungen über den «Kaufmann von Venedig».

Von

Wilhelm Creizenach.

In Bezug auf die Entstehungszeit des «Kaufmanns von Venedig» können wir auf Grund bestimmter äußerer Zeugnisse nur behaupten, daß er im Jahre 1598 schon vorhanden war, denn am 17. Juli dieses Jahres wurde er ins Buchhändlerregister eingetragen und außerdem wird er von Meres in seinem Werk «Palladis Tamia», das mit derselben Jahreszahl erschien, unter den damals vorhandenen Dramen Shakespeares aufgezählt. Aus inneren Gründen ergibt sich, daß der «Kaufmann» in eine spätere Zeit fallen muß als die Jugendlustspiele «Komödie der Irrungen», «Die beiden Veroneser», «Love's Labour's Lost» und «Die gezähmte Widerspenstige». Außerdem wurde schon die Meinung geäußert, daß auch der «Sommernachtstraum», der gleichfalls in der Literatur zum ersten Mal von Meres erwähnt wird, in eine frühere Zeit fallen müsse als der «Kaufmann von Venedig», der gegenüber dem «Sommernachtstraum» einen so gewaltigen Fortschritt in der Charakterentwicklung offenbare. Doch wäre es auch sehr wohl denkbar, daß der «Sommernachtstraum» in eine spätere Zeit fiele und daß Shakespeare in diesem heiteren Märchenspiel absichtlich darauf verzichtete, die bereits errungene Charakterisierungskunst mit voller Wucht zu entfalten.

Wollen wir uns aber bei der chronologischen Einordnung von inneren Gründen leiten lassen, dann tritt uns zunächst die Tatsache entgegen, daß der «Kaufmann von Venedig» mit keinem anderen Drama aus Shakespeares früherer Zeit so nahe verwandt ist, wie mit «Richard III» (c. 1593). In beiden Fällen ist die Hauptperson ein Bösewicht mit grotesk häßlichen Zügen, dessen Charakter nicht nach

der Art der Dramen aus Shakespeares späterer Zeit sich erst allmählich vor uns entwickelt, sondern gleich von Anfang an feststeht und sich mit einer ähnlichen, vor keinem Zynismus zurückschreckenden Realistik äußert. Marlowe hatte damals schon in seiner «Tragedy of the Rich Jew of Malta» in seinem Barabas einen solchen Juden geschildert; sein Drama hatte auf dem Theater der Admiralstruppe mit Alleyn, ihrem berühmtesten Schauspieler in der Titelrolle einen gewaltigen Erfolg, in der Zeit vom 20. Februar 1592 bis 9. Januar 1595 sind sechsunddreißig Aufführungen nachweisbar. Shakespeares Drama entstand vermutlich als ein Konkurrenzstück der rivalisierenden Lord Derby'schen — seit etwa Mitte 1594 Lord Hunsdon'schen — Truppe, zu der unser Dichter gehörte; wir wissen, daß Burbage, der hervorragendste Schauspieler dieser Truppe, die Rolle des rothaarigen Juden Shylock übernahm, in der er kühnlich mit Alleyn wetteifern konnte.

Die Anekdote von dem Wucherer, der für den Fall, daß ein Schuldner ihn nicht rechtzeitig befriedigt, sich vertragsmäßig das Recht ausbedingt, ihm ein Pfund Fleisch aus dem Leib schneiden zu dürfen, dann aber von diesem Rechte doch keinen Gebrauch machen kann, weil der Richter ihm sagt, er werde straffällig, wenn er bei der Ausschneidung des Fleisches auch Blut vergieße, oder wenn er auch nur ein bißchen mehr oder weniger als ein Pfund herausschneide — diese Anekdote zieht sich in mannigfachen Variationen durch die mittelalterliche Erzählungsliteratur. Unter den mittelalterlichen Versionen ist diejenige, die sich in der berühmten Sammlung der Gesta Romanorum findet, mit Shakespeares Drama am nächsten verwandt; schon dort ist mit der Verschreibungsgeschichte eine Liebesgeschichte verbunden, und es ist eine verkleidete Dame, die bei der Gerichtsverhandlung den Ausschlag gibt. Aber der Geldverleiher erscheint hier noch nicht als Jude. Shakespeare lernte die Geschichte offenbar in der Fassung kennen, die in der Novellensammlung «Pecorone» des Giovanni Fiorentino (zuerst gedruckt 1554) überliefert ist. Hier wird schon der hartherzige Gläubiger ausdrücklich als Jude bezeichnet, ferner ist hier schon die Handlung nach Venedig verlegt und der Schuldner ist dadurch in seine bedrängte Lage gekommen, daß er einem Freunde, der zu einer Brautwerbung auszog, aber nicht rechtzeitig zurückkam, eine große Summe Geldes lieh. Als Retterin in der Not erscheint hier wie bei Shakespeare die Dame, die der Freund des Schuldners sich errungen hat; sie führt in der Verkleidung eines Rechtsgelehrten die Entscheidung

herbei und besteht alsdann darauf, daß ihr Geliebter, der sie in der Verkleidung nicht erkennt, ihr als Belohnung für die erfolgreiche Verteidigung einen Ring schenkt, der zu denselben komischen Verwicklungen Anlaß gibt, wie in der letzten Szene des Shakespeareschen Lustspiels. Der Wohnsitz der schönen Dame heißt schon hier Belmonte, doch ist die Art, wie ihre Liebe errungen werden muß, eine ganz andere: die Kaufleute, die mit reichbeladenen Schiffen bei ihrem Wohnsitz landen, werden von ihr eingeladen, die Nacht hindurch in ihrem Schlafgemach zu verweilen; wenn sie nun in dieser Nacht sich als Männer bewähren, dann haben sie die Dame für immer errungen, wo nicht, müssen sie mit Hinterlassung ihres reichen Kaufmannsguts wieder abziehen. Lange Zeit waren alle Bewerber unglücklich, denn die Dame ließ ihnen immer, ehe sie das Schlafgemach betraten, einen Abendtrunk kredenzen, der sie sogleich in einen tiefen und festen Schlummer versenkte. Auch der junge Venetianer hatte zweimal vergeblich sein Heil versucht und dadurch den Kredit seines reichen Freundes aufs äußerste angestrengt; erst beim dritten Mal wird ihm von dem Kammermädchen die List verraten und er gewinnt. Shakespeare hätte für seine Portia diese Begebenheit nicht brauchen können, bei ihm ist sie durch eine andere, gleichfalls in mannigfachen Variationen verbreitete ersetzt: von dem goldenen, silbernen und bleiernen Kästchen.

Manche sind der Ansicht, daß Shakespeare ein früheres Drama benützte, nämlich das 1579 von Gosson in seinem theaterfeindlichen Pamphlet «The School of Abuse» erwähnte Drama «The Jew», das «die Gier weltlich gesinnter Freier und den blutigen Sinn der Wucherer» bloßstellte. Koeppel hat die ansprechende Vermutung geäußert[1]), daß schon in diesem Drama die Kästchengeschichte mit der Handlung verbunden gewesen sei; er verweist auf eine Stelle in Greene's Erzählung «Mamilia» (1583), wo derjenige, der Schönheit ohne Tugend wählt, mit Critius verglichen wird, der eine goldene Schachtel mit verwesten Gebeinen angefüllt gewählt habe; dieser sonst unbekannte Critius habe also in dem alten «Jew» dem Shakespeare'schen Fürsten von Marokko entsprochen, der ja gleichfalls im goldenen Kästchen einen Totenkopf findet. Jedenfalls aber kann in dem «Jew», der in der «School of Abuse» erwähnt wird, «die Gier weltlich gesinnter Freier» nicht durch eine Parallelhandlung dargestellt worden sein, in der, wie bei Giovanni Fiorentino, eine verführerische Circe auftrat, sonst

[1]) In diesem Jahrbuch Bd. 43, S. 250.

hätte der puritanische Eiferer Gosson gewiß nicht von diesem Stück gerühmt, daß es weder mit verliebten Geberden das Auge verwunde, noch mit schmutzigen Reden die Ohren keuscher Hörer verletze.

Die Ballade von dem Juden Gernutus von Venedig, in welcher bloß die Geschichte von dem Pfund Fleisch erzählt wird, ist wohl älter als Shakespeares Drama, da andernfalls der Einfluß Shakespeares hier ebenso deutlich hervortreten müßte wie in den Balladen von Titus Andronicus und König Lear, die nachweislich den Inhalt der erfolgreichen Dramen in erzählender Form wiedergeben. In ein paar kleinen Zügen, z. B. daß der Vertrag in Bezug auf das Pfund Fleisch nur «a merry jest» (nach Shakespeare nur «a merry sport») sein soll und daß bei der Gerichtsverhandlung auch die Freunde des Schuldners erscheinen, stimmen Shakespeare und die Ballade gegen Giovanni Fiorentino überein. Wenn man dies nicht als zufällig betrachten will, so kann man es vielleicht dadurch erklären, daß Shakespeare ebenso wie der Balladenschreiber den von Gosson erwähnten «Jew» benutzte. Zur Unterstützung der Annahme, daß im «Jew» die Hauptperson Gernutus oder ähnlich hieß, könnte man anführen, daß in der großen Prozeßszene in dem Drama «Three Ladies of London» (zuerst erwähnt 1582) der Jude Gerontus erscheint, der seinen Namen vielleicht aus dem «Jew» entlehnt hat.

Mit voller Bestimmtheit können wir also nicht sagen, ob die Vereinigung der Geschichte des Wucherers und der Geschichte von den Kästchen von Shakespeare selber herrührt, jedenfalls aber hat er in der Art, wie er die beiden Motive ineinander verschlang, ein Meisterstück seiner polymythischen Kunst vollbracht. Von einer dritten Begebenheit, der Einführung Jessicas, wurde bisher gewöhnlich angenommen, daß Shakespeare sie selbständig einfügte, vielleicht angeregt durch die Geschichte von Barabas und seiner zum Christentum bekehrten Tochter Abigail in Marlowes Drama. Doch ist es sehr wahrscheinlich, daß auch diese Begebenheit aus dem alten Drama stammt. Vor allem spricht dafür der Umstand, daß A. Munday in dem Roman Zelauto (1580), wo er die Geschichte von dem Fleischpfand erzählt, damit auch die Entführung einer Tochter des betreffenden Wucherers in Verbindung bringt, und zwar ist der Entführer ein naher Freund des Schuldners, der schließlich aus den Klauen des Wucherers befreit wird[1]). Im übrigen verläuft die Hand-

[1]) Auf Mundays Erzählung und ihren Zusammenhang mit Shakespeares Drama hat Brie in diesem Jahrbuch Bd. 49, S. 97 ff. hingewiesen.

lung bei Munday sehr verschieden von dem Drama, doch werden die Übereinstimmungen wohl am besten dadurch erklärt, daß der theaterkundige Munday in seiner — übrigens sehr unbedeutenden und langweiligen — Erzählung das alte Theaterstück benutzte. Für eine niedrig-komische Nebenhandlung war in dieser Fülle der Begebenheiten kein Platz mehr und so bewegt sich der Clown Lancelot Gobbo ähnlich wie Launce in den beiden Veronesern, mit seinem belustigenden Geschwätz auf der Bühne hin und her, ohne in die Handlung einzugreifen. Wenn er aus dem Dienst Shylocks in den Bassanios übertritt, so geschieht das nur, damit er länger auf der Bühne verweilen kann[1]).

Im Mittelpunkt jeder der zwei Haupthandlungen steht eine beherrschende Persönlichkeit. Im Shylock hat der Dichter wieder eine jener Gestalten geschaffen, die durch die Jahrhunderte fortlebt und wie ein wirklich existierender Mensch die verschiedenartigste Beurteilung erfährt. Man hat schon darüber gestritten, ob Shakespeares Shylock auf selbständiger Beobachtung des jüdischen Wesens beruht; mir scheint, daß es nicht an Zügen fehlt, die unverkennbar darauf hinweisen, und zwar in noch weit höherem Grade als bei Marlowes Barabas. Wenn Shylock sich vor Barabas durch den charakteristischen Sprachausdruck auszeichnet und nicht nach Art des Marlowe'schen Helden mit klassischer Gelehrsamkeit prunkt, so ist das freilich durch die geniale Überlegenheit des Dichters hinreichend erklärt, doch finden sich auch spezielle Charakterzüge, die sich bei den Juden in der Diaspora herausgebildet haben[2]). Wenn er z. B. vor dem herannahenden Maskenzug die Türen und Fenster seines Hauses verschließen läßt,

> «Was? gibt es Masken? Jessica hör an:
> Verschließ die Tür, und wenn Du Trommeln hörst,
> Und das Gequäk der quergehalsten Pfeife,

[1]) In seinen Worten beim Abschied aus Shylocks Haus II 3, 13f.: «These foolish drops do something drown my manly spirit», hat er offenbar eine Stelle aus irgend einem verschollenen Drama parodistisch verwertet.

[2]) Über die Frage, inwieweit die englischen Theaterdichter jener Zeit in ihrem Lande für die Darstellung der Juden das nötige Beobachtungsmaterial fanden vgl. English Historical Review Bd. IX p. 652 ff. und die dort zitierten Aufsätze von Lee und Wolf. Die Juden waren bekanntlich schon 1290 unter Edward I. aus England vertrieben worden und wurden erst unter Cromwells Protektorat wieder zugelassen, aber es kann nicht zweifelhaft sein, daß einzelne sich als Wucherer und Händler mit alten Kleidern schon früher in England aufhielten.

So klettre mir nicht an den Fenstern auf,
Steck nicht den Kopf hinaus in offne Straße,
Nach Christennarrn mit bemaltem Antlitz
Zu gaffen; stopfe meines Hauses Ohren,
Die Fenster, mein ich, zu, und laß den Schall
Der albern Geckerei nicht dringen in
Mein ehrbar Haus».

so bringt er die Abneigung des verkümmerten und freudlosen Juden vor dem «Goj» und seinem «Stuß» zu charakteristischem Ausdruck, auch in seiner Sprechweise finden sich jüdische Anklänge, z. B. die Worte in der Gerichtsszene:

«Wär jedes Stück von den dreitausend Dukaten
Sechsfach geteilt und jeder Teil 'n Dukat,
Ich nähm sie nicht, ich wollte meinen Schein».

sind durchaus in dem charakteristischen Ton eines Handelsjuden gehalten. Von irgend welchem Mitgefühl Shakespeares mit dieser grotesken Figur kann nicht die Rede sein, obgleich manche Kommentatoren und manche Schauspieler den unzweifelhaften Sinn des Dramas durch Hineintragung modern-liberaler Tendenzen fälschten und dem hartherzigen Wucherer menschlich rührende Züge andichteten. Ein solcher soll nach der Ansicht mancher Kommentatoren vorliegen, wenn Shylock erfährt, daß Jessica den Ring, den er als Junggeselle von seiner Braut erhielt, gegen einen Affen umgetauscht habe und verzweifelt ausruft: «Nicht für einen Wald von Affen hätte ich ihn hergegeben!» Shakespeare hat offenbar an dieser Stelle auf ein schallendes Gelächter im Zuschauerraum gerechnet. Und ebensowenig entspricht es den Absichten des Dichters, wenn manche Schauspieler die Worte Shylocks: «Ich wollte, Jessica läge eingesargt zu meinen Füßen und die Dukaten im Sarge» mit einem Geberdenspiel begleiten, durch das die Verwünschung gewissermaßen zurückgenommen wird. Heine erzählt zwar in seiner Schrift «Shakespeares Mädchen und Frauen», daß bei einer Aufführung am Schluß der Gerichtsszene, als Shylock gebrochen und wankend den Saal verläßt, eine schöne blasse Britin mit Tränen im Auge gesagt habe, «The poor man is wronged», doch hat gewiß in Shakespeares Zeit kein Zuschauer so empfunden. Ohne Zweifel hat Burbage die letzten Worte Shylocks, «Ich bitte, erlaubt mir weg von hier zu gehen, ich bin nicht wohl», mit lächerlich grotesker Gestikulation begleitet, und wenn Gratiano dem abgehenden Shylock nachruft, er habe eigentlich den Galgen verdient, so fand das gewiß den Beifall der Zuschauer.

Freilich kann ein moderner Leser sich nach der ersten Szene, in welcher Shylock auftritt, eine falsche Vorstellung bilden. Wir erfahren da, daß Antonio zinsfreie Darlehen gibt und nicht nur dadurch dem berufsmäßigen Geldverleiher Shylock sein Geschäft verdirbt, sondern ihn auch verachtet und, wo er ihn antrifft, beschimpft und mißhandelt, wie Shylock sagt «bloß weil ich nütze, was mein eigen ist». Diese mittelalterliche Auffassung Antonios über Zinsgeschäfte ist nicht nur von unserem Standpunkt aus verfehlt, sondern auch, wie schon von Brandes mit Recht hervorgehoben wurde, vom Standpunkt des elisabethanischen Zeitalters; hat ja doch auch Shakespeare als ein guter Geschäftsmann Geld auf Zinsen ausgeliehen. Aber wenn Shylock sich hier als ein anständiger Bankier geberdet, der mit Unrecht gemißhandelt wird und dessen Rachsucht dann auch menschlich begreiflich erscheinen müßte, so brauchen wir ihm das alles nicht zu glauben. Auf seine wahre Natur wird am deutlichsten in der dritten Szene des dritten Aktes hingedeutet, wo Antonio zu Salarino und dem Gefängniswärter sagt, Shylock trachte ihm nach dem Leben, weil er oft den Unglücklichen, die Shylock als Wucherer in seiner Gewalt hatte und an den Rand des Verderbens brachte, durch sein Geld zur Befreiung verhalf[1]). Auf dem Theater wird diese Szene gewöhnlich ausgelassen und dadurch der gangbaren Shylock-Auffassung ein wesentlicher Vorschub geleistet.

Für das elisabethanische Publikum, das an Figuren wie Marlowes Barabas gewöhnt war und den Darsteller Shylocks mit seiner roten Perücke und seinen grotesken Bewegungen vor sich sah, brauchte Shakespeare gar nicht in der Exposition mit ausdrücklichen Worten zu sagen, wie er über den moralischen Charakter Shylocks dachte, und zwar um so weniger, da ein so reiner und edler Charakter wie der königliche Kaufmann, der Mann mit der erhabenen Gesinnung eines alten Römers, ihm so verächtlich begegnet. Nach der Absicht Shakespeares sollte durchaus kein Widerspruch darin liegen, daß der edle, feinfühlige Antonio dem Shylock ins Gesicht speit und ihm Fußtritte versetzt. Shylock «nützt was sein eigen ist», um durch wucherische Kniffe die Bedürftigen und Unerfahrenen auszuplündern. Er soll also nichts anderes sein als ein nichtswürdiger Gauner und Blutsauger, der einen ausschließlich widerwärtigen Eindruck machen

[1]) Dies ist offenbar der Sinn von III 3, 21 ff.:

He seeks my life, his reason well I know,
I oft deliver'd from his forfeitures
Many that have a time made moan to me.

müßte, wenn nicht seine groteske Erscheinung und Ausdrucksweise wäre und wenn man nicht sich über das klägliche Mißlingen seines verbrecherischen Anschlages freuen könnte. Freilich hat bei Shakespeare wie bei allen großen Dramatikern der Verbrecher in einem gewissen Sinne so lange recht, als er selber das Wort hat, und zwar gilt dies bei Shylock umso mehr, da bei ihm anders als bei Richard III. die ungeschickt altmodische Manier vermieden ist, den Bösewicht in Monologen und Apartes seine eigene Schlechtigkeit bekennen zu lassen. Aber keinesfalls sollte dem Juden nach Shakespeares Meinung die Jahrhunderte lange Unterdrückung und Mißhandlung als ein mildernder Umstand zu Gute kommen[1]). Wie wenig er daran dachte, zeigt sich vor allem bei der Schilderung Jessicas, die ohne jede Spur von Pietät gegen das Elternhaus erscheint und mit vollem Recht vor einem solchen Vater Widerwillen empfindet, aber in dem edlen Kreis, der sich in der heiteren Sphäre von Belmont versammelt, mit voller Gleichberechtigung aufgenommen wird. Wenn sie jedoch vor der Flucht so reichlich aus dem Sündengeld schöpft, das ihr Vater zusammengescharrt hat und wenn sie gar den Ring, den ihre Mutter dem Vater geschenkt hat, für einen Affen hergibt, so scheint das weniger zu dem Charakter des Mädchens zu passen, das so sinnig über Mondschein, Musik und Liebe zu reden weiß; jedoch im Gegensatz zu den Empfindungen unserer Zeit fanden Shakespeare und sein Publikum in ihrem Verfahren nichts Abstoßendes und Empörendes.

Unter keinen Umständen aber kann die Art, wie Shylocks Anspruch in der großen Gerichtsszene abgewiesen wird, einer Prüfung standhalten. Hier handelt es sich um eine der vielen altüberlieferten Anekdoten, wo ein Richter durch ein überraschendes Auskunftsmittel in eine schwierige Situation Klarheit bringt, Anekdoten, wie sie seit der Geschichte von Salomos Urteil durch die Erzählungsliteratur sich hindurchziehen. Es gibt sehr viele derartige hübsch und geistreich erfundene Geschichtchen; so sei nur an die Urteilssprüche erinnert, die Sancho Panza als Statthalter der Insel Barataria fällt — aber in wenigen Fällen ist das Auskunftsmittel des Richters so läppisch und geistlos wie gerade hier. Daher lohnt es sich auch garnicht, gegen das abgeschmackte Märchen mit dem schweren Geschütz juristischer Gelehrsamkeit vorzugehen. Die zahlreichen

[1]) Dies wurde bereits in vollkommen zutreffender Weise hervorgehoben von Stoll (in Modern Philology Bd. X, S. 55 ff.), der schon in zwei früheren Aufsätzen (ebenda Bd. VII, S. 557 ff. und Journal of English and Germanic Philology Bd. X, S. 236 ff.) eine durchaus berechtigte Polemik gegen den «Anachronism in Shakespeare Criticism» richtete.

Abhandlungen, die schon von Juristen über die Rechtsfrage im «Kaufmann von Venedig» veröffentlicht wurden, tragen zum Verständnis der Dichtung nicht das mindeste bei. Jhering vor allem hat durch eine gelegentliche Bemerkung in dem geistvollen Büchlein «Der Kampf ums Recht» die juristischen Betrachtungen angeregt, indem er darauf hinwies, daß Portias Entscheidung juristisch unbegründet sei und daß von Rechtswegen der Anspruch Shylocks als ein unmoralischer Anspruch a limine hätte zurückgewiesen werden müssen. Darin hat der gelehrte Jurist ohne Zweifel Recht, ebenso wie ein Physiolog recht hätte, wenn er nachweisen wollte, daß die Erzählung von dem Jäger, der das kleine Rotkäppchen aus dem Bauche des Wolfs lebendig hervorzieht, eine physiologische Unmöglichkeit enthält, oder um bei unserem Drama zu bleiben, wenn jemand nachweisen wollte, daß es eine unverzeihliche Torheit von Portias Vater war, durch seine letztwillige Verfügung das Lebensglück seiner Tochter von der Wahl des richtigen Kästchens abhängig zu machen. Noch verfehlter ist es aber, wenn ein anderer Jurist[1]) von einem welthistorischen Prozeß spricht, den der Dichter vor unseren Augen entrolle; er zeige uns den Sieg des geläuterten Rechtsbewußtseins über die finstere Nacht, er habe in dem kindlichen Sinne des Märchens den tiefen Ernst entdeckt. In Wirklichkeit gehört Shakespeare durchaus nicht zu den Geistern, die vorahnende Blicke in die Zukunft tun, er wurzelt fest und kräftig in den Anschauungen seiner Zeit. Die Idee, daß es dem Rechtsbewußtsein widersprechen würde, wenn die barbarische Vertragsbedingung nach dem Buchstaben des Gesetzes zur Ausführung käme, hat Shakespeare aus der überlieferten Anekdote übernommen und ebenso auch die abgeschmackte Art, wie diese Idee im Urteilsspruch zum Ausdruck gelangt. Aber in der Durchführung der Szene offenbart der Dichter, der nun zu voller Reife gelangt ist, seine ganze souveräne Beherrschung der dramatischen Kunst. Zwar hatten schon manche früheren Dichter erkannt, welche starke Wirkung sich auf der Bühne durch eine Gerichtsverhandlung erreichen läßt[2]); Shakespeare jedoch schuf die erste derartige Szene in großem Stil und hat damit zahlreiche Nachahmer angeregt. Hier konnte er die Hauptpersonen der zwei Parallelhandlungen gegeneinander kontrastieren lassen; der Jude mit seiner grotesken Wider-

[1]) Vgl. Kohler, Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz. Würzburg 1883, bes. S. 90 ff.

[2]) Vgl. z. B. die alten Moralitäten «Respublica» und «Three Ladies of London», ferner Greenes «Looking Glass for London and England».

wärtigkeit dient als Folie für die Lichtgestalt Portias. Doch ist hier bei Shakespeare ein wichtiger Punkt unklar geblieben, über den in den Gesta Romanorum und in der Novelle des Giovanni Fiorentino kein Zweifel besteht. Dort wird das Interesse der Situation dadurch erhöht, daß eine Frau es ist, die den Ausweg aus der scheinbar unlöslichen juristischen Schwierigkeit findet; bei Shakespeare tritt dies nicht so deutlich hervor, weil Portia dort vorher mit ihrem Vetter, dem gelehrten Juristen Bellario verhandelt; indes hat ohne Zweifel auch Shakespeare es sich so vorgestellt, daß durch Weiberlist die Schwierigkeit gelöst werden sollte. Wenn Shylock gegenüber den herzlichen und eindringlichen Worten Portias von der Gnade auf seinem Schein besteht, so sollte offenbar damit der Gegensatz zwischen christlicher und jüdischer Moral betont werden und der Dichter erwartet von uns, daß wir für einen Augenblick vergessen, wie wenig von dieser christlichen Milde und Sanftmut bei den venezianischen jungen Herren zu bemerken ist. Auch ist es schon oft als ein seltsamer Umstand hervorgehoben worden, daß diese Herren garnichts tun, um dem Antonio rechtzeitig zu helfen, doch ist diese Unwahrscheinlichkeit erklärlich, weil ohne sie die Prozeßszene unmöglich wäre.

Am unbegreiflichsten ist aber, was sich in dieser Szene ereignet, nachdem Shylocks Anspruch zurückgewiesen ist. Shylock hat sich wohl oder übel bei der Entscheidung beruhigt, durch welche sein rachsüchtiger Plan vereitelt wird und außerdem die geliehene Summe für ihn verloren geht; nun aber sagt Portia:

Wart', Jude,
Das Recht hat andern Anspruch noch an Dich.
Es wird verfügt in dem Gesetz Venedigs,
Wenn man es einem Fremdling dargetan,
Daß er durch Umweg oder geradezu
Dem Leben eines Bürgers nachgestellt,
Soll die Partei, auf die sein Anschlag geht,
Die Hälfte seiner Güter an sich ziehn,
Die andre Hälfte fällt dem Schatz anheim,
Und an des Dogen Gnade hängt das Leben
Des Schuld'gen einzig, gegen alle Stimmen.
In der Benennung, sag' ich, stehst du nun,
Denn es erhellt aus offenbarem Hergang,
Daß Du durch Umweg' und auch geradezu
Recht eigentlich gestanden dem Beklagten
Nach Leib und Leben! und so trifft dich denn
Die Androhung, die ich zuvor erwähnt.
Drum nieder, bitt' um Gnade bei dem Dogen!

Darauf wird von dem vorsitzenden Dogen die Hälfte von Shylocks Vermögen dem Antonio zugesprochen; in Bezug auf die Hälfte, die nach diesem Gesetz dem Staat zufällt, ist der Doge geneigt, eine Milderung eintreten zu lassen, und dies geschieht denn auch in der Form, die Antonio mit folgenden Worten vorschlägt:

Antonio.
Beliebt mein gnäd'ger Herr und das Gericht
Die Buße seines halben Guts zu schenken,
So bin ich es zufrieden, wenn er mir
Die andre Hälfte zum Gebrauche läßt,
Nach seinem Tod dem Mann sie zu erstatten,
Der kürzlich seine Tochter stahl.
Noch zweierlei beding ich, daß er gleich
Für diese Gunst das Christentum bekenne,
Zum andern, stell' er eine Schenkung aus
Hier vor Gericht, von allem was er nachläßt,
An seinen Schwiegersohn und seine Tochter».

Doge.
Das soll er tun; ich widerrufe sonst
Die Gnade, die ich eben hier erteilt.

Portia.
Bist du's zufrieden, Jude? nun, was sagst du?

Shylock.
Ich bin's zufrieden.

Portia.
Ihr, Schreiber, setzt die Schenkungsakte auf.

Shylock.
Ich bitt', erlaubt mir, weg von hier zu gehn:
Ich bin nicht wohl, schickt mir die Akte nach,
Und ich will zeichnen.

Das alles ist so ungeheuerlich, daß in der Regel die Kommentatoren sich um die sittliche Beurteilung der ganzen Stelle herumdrücken, und auch diejenigen, die in die Gerichtsszene eine so tiefe juristische Weisheit hineingeheimnist haben, wissen mit diesem letzten Teil nichts rechtes anzufangen[1]). Dabei ist Shakespeare der einzige, bei dem die Gerichtsverhandlung einen solchen Abschluß hat; sie ist in allen früheren Versionen mit der Abweisung von Shylocks An-

[1]) In Marlowes «Rich Jew of Malta» wird den Juden auferlegt, daß jeder von ihnen für die Türkensteuer die Hälfte seines Vermögens hergeben solle; wer die Zahlung verweigert, soll sogleich zum Christentum übertreten; wer auch dieses verweigert, soll sein ganzes Vermögen verlieren.

spruch erledigt. Dieser letzte Teil der Verhandlung ist es auch vor allem, der den modernen Shylockdarstellern Anlaß gibt, weniger durch die Worte des Dichters, als durch die Betonung und das begleitende Geberdenspiel den Charakter Shylocks als einen tragischen, unser tiefstes Mitgefühl erregenden darzustellen, was ja, wie wir bereits wissen, mit den Absichten des Dichters im entschiedensten Widerspruch steht.

In der Tat ist es zunächst schwer zu begreifen, was den Dichter zu diesem Zusatz zur Überlieferung hat bewegen können. Aber es wäre sehr wohl denkbar, daß das alles von Shakespeare aus dem älteren Drama «The Jew» übernommen wurde und daß wir hier einen neuen Stützpunkt für die Annahme besitzen, daß die Jessica-Geschichte in diesem älteren Drama schon vorhanden war. Denn in diesem Fall war es begreiflich, daß nach dem Haupt-Urteilsspruch der Jude genötigt wurde, auch noch etwas für seine entflohene Tochter zu tun, und die Art, wie dies geschah, könnte von Shakespeare so übernommen sein, wie er es in dem früheren Drama vorfand. Dann hätte er hier ebenso wie in dem früheren Teil der Gerichtsszene und wie auch sonst so häufig das Material, wie es sich ihm in alten Theaterstücken und Novellen darbot, frischweg ergriffen, weil er darin die Möglichkeit zur Entfaltung seines eigenen Genius erblickte. Er vermochte es, die überlieferte Begebenheit mit einem so leuchtenden Glanze und mit einem so überströmenden geistigen Reichtum zu durchdringen, daß er sicher sein konnte, es würde sich niemand davon stören lassen, wenn auch etwas von den Schlacken des Rohstoffes übrig blieb. Und so überwältigend sind die Herrlichkeiten, die er vor uns ausbreitet, daß er es wagen durfte, selbst solche Absurditäten und Roheiten aus seiner Vorlage beizubehalten wie die Verteilung des Königreichs durch den alten Lear oder die Wette des Posthumus um die Keuschheit der Imogen oder das Gesetz, durch welches in Wien der außereheliche Geschlechtsverkehr mit dem Tode bestraft wird. So verfuhr er auch in unserem Falle, als er aus dem veralteten Material eine neue große Rolle für seinen Kollegen Burbage erschuf

Kleinere Mitteilungen.

The Humorous Duke of «As You Like It».

In the dramatized novel which Shakespeare called, as Shaw would have it, satirically called, «As You Like It», part of the rather scambled-up happy ending is procured through the conversion of the usurper, Duke Frederick, by the words of «an old religious man», and his retirement to a contemplative solitude, whither the melancholy Jaques follows him in the hope of learning «much matter» from the convertite. The important incident is announced by Jaques de Boys, Act V, Scene 4:

> Duke Frederick, hearing how that every day
> Men of great worth resorted to this forest,
> Address'd a mighty power; which were on foot
> In his own conduct, purposely to take
> His brother here and put him to the sword:
> And to the skirts of this wild wood he came;
> Where meeting with an old religious man,
> After some question with him, was converted
> Both from his enterprise and from the world;
> His crown bequeathing to his banish'd brother,
> And all their lands restored to them again
> That were with him exiled.

In plotting this conclusion, so proper to the poetical humanity and the witty gentleness of the comedy as a whole, Shakespeare has varied from his source more than in any other one episode. Lodge in his «Rosalind», whether because he wished to set forth a striking example of poetic justice in the punishment of Gerismond, — the original of Frederick, — or whether he was merely bound, as in the case of some of Orlando's early exploits, by a traditional complication in his material which confused with its love story the tale of bloody but quite untragic chivalric fights, killed off his tyrant at the head

of an army, and thus prepared the way for the ungrieving triumph of his hero group.

Commenters on Shakespeare's manipulation of this part of the plot of «As You Like It» have generally done no more than call attention to its appropriateness in his scheme, to its fitness with the character of the «humorous Duke», and to its pleasing if a little unconvincing element of surprise. No one has in any other way accounted for the change, probably no other explanation is really necessary; Shakespeare's mind and poetic vision might very easily have substituted in the outline furnished by his source so desirable an occurrence as a conversion in the place of a violent death. But we know that Shakespeare worked fast and under pressure, we know that this play in particular shows many traces of rapid composition, and we know that in other dramas he combined various kinds of material, occasionally taking hints from contemporary court and city gossip as well as from literary sources; might he not, the question is at least allowable, have incorporated here some fact rather than have invented a fancy? If he did draw from life, he could not have found his model for such a conversion in Protestant England, he must have found it abroad. That he did so find it is more than suggested by the record in one of Chamberlain's letters to Sir Dudley Carleton of a notorious incident in French aristocratic history.

Under date of March 15, 1599, the London gossip writes: «The Duke of Joyeuse is once more become humorous, and, surrendering all his state unto Montpensier (his sonne and lawes) handes, is returned again to be a Capuchin»[1]). A strange combination of qualifying adjective with incident which one would think startling enough to have arrested the attention of Shakespearean scholars long ago!

On investigation the subject of Chamberlain's note grows more interesting. Henri, Duc de Joyeuse, was regarded by his contemporaries as an eccentric of the first order. Born in 1567, early famous in arms, married very young to Catherine de la Valette, a daughter of the Duc d'Epernon, he made his first entrance into a monastery immediately after his wife's death in 1587; there he remained for years, practicing severe solitary austerities, such as are witnessed by his one appearance before the world, crowned with thorns and bearing a heavy cross at the head of a procession of flagellants

[1]) Chamberlain's Letters, ed. Camden Society, p. 50.

intended to induce Henri III to return to Paris in 1589. But on the death of Scipion, head of the house of Joyeuse, the Cardinal, his brother, persuaded his other brother, Henri, the Capuchin, to seek a dispensation from his vows in order to resume his ducal position and to act as general in the forces of the church militant against the heretics. So successful in the wars of the Ligue did the Duke become that on the elevation to the throne of Henri de Navarre as Henri IV, he was treated with more than respect; honors were showered upon him, a marshall's baton and a commission as governor of Languedoc among them.

His conscience seems however to have troubled him throughout this brief period of worldly glory; an ancient anecdote tells how one day in 1599, while he was standing on a balcony of the Louvre with the king, his «good cousin», overlooking the Parisian crowd, the king's biting tongue said sarcastically: «A fine sight for them, my cousin, a foresworn king and an unfrocked monk!»[1]). After this cynical reproach the brilliant Duke, the story goes on, laid down his honors and withdrew again to the cell of scourgings and fastings, where he believed he could expiate his infidelity and prepare himself the path to Paradise. Whatever the decisive motive, the fact is certain that in 1599 the Capuchin monastery for the second time swallowed up its victim and that it thereafter kept him close till he died as the result of a barefooted pilgrimage through the snows of an Italian hill-country winter in 1608.

So striking an example of the triumph of conscience over worldly lusts would surely have spread its effects far and wide. In the English court where at about this time Elizabeth was assuring the French envoy that nothing could be further from her thought than the least offence to her «good brother», Henri of France[2]), there especially the fate of one of the Bourbon's most highly honored kinsmen would have made something of a sensation. In the city of London the well-informed Chamberlain caught the story as it passed about among the English residents; in the French colony the news must have caused a perfect whirlwind of critical or admiring talk.

Now thanks to Mr. Wallace's researches we know that Shake-

[1]) Biographie universelle (Paris, 1818) Vol. XXII, under Henri de Joyeuse. Cf. Lettres missives de Henri IV, in Collection de Documents inédits sur l'histoire de France ... (Paris, 1872), vols. VIII and IX, *passim*.

[2]) Laffleur de Kermaingant: L'Ambassade de France en Angleterre sous Henri IV. (Paris, 1886), pp. 257ff., 262ff.

speare lived from 1598 to about 1604 in the family of a French wigmaker named Montjoy[1]). There, although his host was a Huguenot refugee, he would surely have heard discussion of this notorious affair in Paris. In my mind there is very little doubt that he used the incident in «As You Like It», partly because he was struck by its appropriateness to the conclusion of his comedy, partly because he foresaw the interest of his audience as they recognized under the dramatic veil the features of a well-known noble of the day. Such topical allusion was far more familiar on the Elizabethan stage than used to be admitted; Shakespeare brought it into «Richard II», «Henry V», the «Midsummer Night's Dream», and perhaps into many other plays, why not in «As You Like It», which is so full of social reference and satire?

If in this scene of «As You Like It» there is the contemporary allusion suggested, the vexed question of the date of the comedy is a little helped toward solution. The close of 1599 is generally agreed upon as the time when the play was most probably written[2]), since the story of the conversion of France's humorous Duke was circulated in London in March, 1599, there is at least a strong probability that Shakespeare wrote his version of the incident shortly after that date. More corroboration from independent and less dubious sources would of course be necessary to establish the exact period with certainty; the Duke de Joyeuse gives only a slight and rather wavering gesture in the direction already pointed out by other probabilities.

Vassar College, Poughkeepsie, N. Y. Winifred Smith.

Die Hautfarbe Othellos.

Die Frage, ob Shakespeare sich seinen Othello als einen bräunlichen Mauren oder als einen schwarzen Mohren dachte, wurde schon sehr oft erörtert; eine Zusammenstellung von Äußerungen über diese Frage findet man in der Variorum-Ausgabe des Othello von Furness S. 389 ff. In der Novelle Giraldi Cinthio's, die Shakespeare bekanntlich zugrunde legte, ist mit dem «Moro», der sich im Kriegsdienst der Republik Venedig durch Tapferkeit und Klugheit aus-

[1]) Cf. Harper's Magazine, March, 1910.

[2]) Since Meres in 1598 does not mention «As You Like It», the date has generally been put after that year.

zeichnet und dessen Name dort nicht genannt wird, jedenfalls ein Maure gemeint. Wenn dort der verleumderische Fähndrich einmal zum Moro sagt, seine Gattin sehe den Offizier deshalb gerne, weil sie schon an der schwarzen Farbe des Gemahls Überdruß empfinde (come colei, a cui già è venuta a noia questa vostra nerezza), so ist hier die «nerezza» gewiß nicht wörtlich zu nehmen.

Als Shakespeare es unternahm, aus dieser Novelle eine Tragödie zu gestalten, die im Gegensatz zu seinem sonstigen Verfahren von vornherein als Studie über einen psychologischen Spezialfall gedacht war, da war offenbar der exotische Charakter der Hauptperson für ihn ein Hauptreiz zur Darstellung. Und es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß in dem einzigen tragisch gewendeten Eifersuchtsdrama aus früherer Zeit, in Lodovico Dolce's Tragödie von Herodes und Mariamne (1565) gleichfalls die Wirkung der unheilvollen Leidenschaft auf einen heißblütigen Orientalen — freilich mit den unzulänglichen Mitteln des klassizistischen Dramas — geschildert wird. Auch in der Novelle Giraldi Cinthio's erklärt die Gemahlin des Moro die ersten Regungen der Eifersucht ihres Gatten aus dessen südlicher Heißblütigkeit (Voi Mori siete di natura tanto caldi, ch'ogni poco di cosa vi muova ad ira e a vendetta). Aber die Entscheidung, zu welchem südlichen Typus Othello gehören sollte, ist durch die Vermengung der Begriffe in dem gleichzeitigen englischen Sprachgebrauch erschwert. So wird, um nur ein Beispiel anzuführen, in Peele's Tragödie «The Battle of Alcazar» der Sultan von Marocco als «Negro» bezeichnet. Indessen spricht alles dafür, daß man bei der Shakespeareschen Schauspielertruppe und auch bei anderen Truppen zwischen einem äthiopischen schwarzen und einem nordafrikanischen braunen Mohrentypus unterschied. Zu dem schwarzen Typus (Blackamoore) gehört ohne Zweifel Aaron, der Teufel in Menschengestalt in Shakespeares «Titus Andronicus», ebenso der intrigante, verbrecherische Mohr, der — offenbar nach dem Vorbild des Aaron — in der anonymen Tragödie «Lust's Dominion» erscheint, und auch der Sklave des Syphax in Marston's Sophonisba-Tragödie, der im Personenverzeichnis zur ersten Ausgabe (1606) als «Aethiopian Slave» aufgeführt ist. Dagegen wird im «Kaufmann von Venedig» der Prinz von Marocco nach der übereinstimmenden Bühnenanweisung aller alten Quartos und Folios als bräunlicher Maure (Tawny Moore) bezeichnet. Im Gegensatz zu den äthiopischen Mohren hat er in seinem Wesen etwas schwungvolles und sympathisches, gewissermaßen an Othello erinnerndes. Gleich bei seinem ersten Auftreten bittet er Portia, sie solle

sich von seiner Gesichtsfarbe nicht abschrecken lassen; Portia ist aber doch froh, als er sich in der Wahl des Kästchens vergreift, sie hofft, daß andere Bewerber mit solcher Farbe kein besseres Schicksal haben möchten. Auch den Othello dachte Shakespeare sich offenbar als einen Mann aus Marocco (Mauretania), wenigstens erfahren wir von Jago (Akt IV, Sc. 2, 229), Othello wolle sich nach seiner Entlassung nach Mauretania begeben. Othello, dem Portias Landsmännin Desdemona sich hingab, weil sie «in seinem Gemüt sein Antlitz erblickte» (I, 3, 93), ist demnach offenbar als ein «Tawny Moore» und nicht als ein «Blackamoore» zu betrachten. Ebenso wird ja auch die Ägypterin Cleopatra («Antonius und Cleopatra» I, 1, 6) als «Tawny» bezeichnet, und dieselbe Farbe hat auch im «Titus Andronicus» der Mischling, den Aaron mit der Kaiserin zeugte. Aber es sollte doch etwas durchaus ungewöhnliches in jenem Rassenunterschied liegen; er sollte groß genug sein, um in Brabantio, dem alten Vater Desdemonas, den Glauben an eine magische Einwirkung hervorzurufen, und um später in Othello das unheimlich unsichere Gefühl zu erwecken, als sei er in die innersten Empfindungen der Menschen, unter denen er lebt, nicht eingedrungen. Doch ist ohne Zweifel in Brabantios Auffassung dieses Ungewöhnliche, das in Desdemonas Liebe zum Mohren liegen soll, leidenschaftlich übertrieben, während nach Shakespeares Absicht im «Titus Andronicus», ebenso wie später in «Lust's Dominion», die Liebe zum «Blackamoore» als der perverse Trieb eines verbrecherischen Weibes erscheint. Auch sollte nach Shakespeares Absicht das Exotische in Othellos Wesen gewiß nicht so stark hervortreten, wie August Wilhelm Schlegel meint, der es als ein glückliches Mißverständnis bezeichnet, daß Shakespeare den nordafrikanischen getauften Sarazenen der Novelle zu einem eigentlichen Schwarzen gemacht habe[1]); man erkenne in Othello die wilde Naturanlage der heißen Zone, welche die reißendsten Raubtiere und die tödlichsten Gifte erzeugt und in Othello nur scheinbar gezähmt sei.

Das einzige, was für den Negercharakter Othellos sprechen könnte, ist, daß Roderigo ihn als dicklippig (thick-lips I, 1, 66) bezeichnet; doch wurde schon mit Recht hervorgehoben, daß man auf diese Schmähung eines Feindes nicht zu viel Gewicht legen darf. Und die wiederholten Bemerkungen über Othellos schwarze Farbe beweisen umso weniger, da ja in der elisabethanischen Literatur die

[1]) Vgl. Schlegel's 29. Vorlesung. Daß Othello getauft war, wird nirgends ausdrücklich erwähnt, doch ergibt es sich aus seiner rechtmäßigen Vermählung mit Desdemona und aus seiner Bemerkung über den Türken V, 2, 355.

Worte «dark» und «black» sehr oft auch auf Europäer mit etwas dunkler Hautfarbe angewendet werden. Nach der englischen Theatertradition, die sich jedoch bloß bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen läßt, erschien allerdings Othello stets mit schwarzer Gesichtsfarbe. Kean (1814) war der erste bräunliche Othello, und er hat auch mit seiner Neuerung Schule gemacht[1]). Unter den großen Schauspielern, die an dem schwarzen Othello festhielten, ist vor allem Rossi zu erwähnen.

Der Hauptgrund für die Einbürgerung der helleren Farbe liegt wohl nicht in dem Bestreben, den Absichten des Dichters treu zu bleiben. Grillparzer berichtet, daß bei der ersten Einstudierung seines Dramas «Der Traum ein Leben» der Darsteller des Mohren Zanga ihn gebeten habe, in Rücksicht auf das Geberdenspiel keine schwarze Färbung des Gesichtes von ihm zu verlangen, und dieser Vorzug, das Geberdenspiel eindrucksvoller zu machen, war wohl auch für viele Othello-Darsteller maßgebend.

Dresden. W. Creizenach.

Kunstausdrücke der englischen Theatersprache im Zeitalter Shakespeares.

Das vortreffliche Oxforder Wörterbuch, dem wir alle so viel verdanken, teilt auch darin das Schicksal anderer Wörterbücher, daß es weit weniger zitiert wird, wenn jemand etwas daraus entnimmt, als wenn jemand zufällig etwas darin vermißt. Aus dem Wortschatz der Dramatiker des Shakespeare'schen Zeitalters finden sich zwar sehr reichliche und gut ausgewählte Belege, aber bei der Anfertigung der Exzerpte wurden offenbar neben den eigentlichen Textworten die Bühnenanweisungen nicht gebührend berücksichtigt. Selbst die Shakespeare'schen nicht, wie sich aus der folgenden Zusammenstellung ergibt, in der ich zunächst nur für die drei ersten Buchstaben des Alphabets ein paar theatertechnische Nachträge geben will.

abstract, eine für den Schauspieler aus dem Text ausgeschriebene Rolle (Kyd, Spanish Tragedy IV, 1, 140). Der gewöhnlichere Ausdruck ist part.

[1]) Vor einigen Jahren sah ich auf einer Londoner Bühne den Othello in Maske, Kostüm und Geste als sehr hellfarbigen Hindu dargestellt. Max Förster.]

act, auch = Zwischenakt. Cotgrave: Acte .... also, an Act, or Pause, in a Comedie. Midsummer-Night's Dream. Fol. zwischen Akt III und IV die Anweisung: They sleep all the act. Mehrmals, z. B. in Marston's «Parasitaster» Akt V, Anfang: Whilst the Act is a-playing = Während die Zwischenaktsmusik spielt.

aside = aparte. Der erste Beleg im Wörterbuch datiert von 1727, doch wird das Wort schon von den Elisabethanischen Dramatikern wiederholt angewendet; in Folio II—IV findet es sich als Anweisung zu Richard 3 III 1, 82.

bookholder oder bookkeeper. Scheint zugleich Inspizient und Souffleur gewesen zu sein, doch ist es nicht ganz klar, wie er beide Funktionen vereinigte; vgl. Geschichte des neueren Dramas Bd. IV. S. 433; Nash, «Will Summer's Last Will» ed. McKerrow 1820: I pray you hold the book well. In dem Vorspiel zu «Lady Alimony» (Hazlitt-Dodsley XIV) erscheint der bookholder Siparius.

by-play = Schauspiel im Schauspiel, in der Art wie in Kyd's «Spanish Tragedy» Akt IV und «Hamlet», Akt III, Sc. 2. Vgl. den Schluß des Personenverzeichnisses in Brome's Komödie «The Antipodes» (1640): Followers of the Lord Letoyes, who are Actors in the By-play.

common player und common playhouse, im Gegensatz zu den Chorknaben-Schauspielern und ihren private playhouses (über die letzteren vgl. das Wörterbuch s. v. private). 'Common' in dieser Bedeutung findet sich zuerst in Erlassen der Behörden a. d. J. 1597; vgl. Wallace, The Children of the Chapel at Blackfriars 1908, S. 152, 156. Der Ausdruck common stages in Ben Jonson's Induction von «Cynthia's Revels» (1601); common stages und common players «Hamlet» II 2, 358 und 364 (bloß Fol.); private players an der entsprechenden Stelle in Qu. I (1603).

Curtain plaudities (Marston, Scourge of Villainy XI 45). Bezieht sich nicht auf einen Theatervorhang, sondern auf das Theater, das sich nördlich von der City auf einem Grundstück, genannt «The Curtain» befand.

Dresden. Wilhelm Creizenach.

Shakespeare-Anspielungen.

1. Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle, 1662.

But noble readers, do not think my plays
Are such as have been writ in former days;
As Johnson, Shakespear, Beaumont, Fletcher writ,
Mine want their learning, reading, language, wit.
The Latin phrases I could never tell,
But Johnson could, which made him write so well.
Greek, Latin poets, I could never read
Nor their historians, but our English Speed.
I could not steal their wit, nor plots outrake:
All my plays' plots, my own poor brain did make.
From Plutarch's story, I ne'er took a plot,
Nor from romance's, nor from Don Quixote.

General Prologue to the Playes of Margaret, Duchess of Newcastle. London, 1662. Vgl. Cent. of Praise S. 332ff. über eine andere Shakespeare-Anspielung der Verfasserin.

2. William Cavendish, Duke of Newcastle, 1668.

I saw your *Poems*, and then wish'd them mine,
Reading the *Richer Dressings* of each Line:
Your *New-born, Sublime Fancies*, and such store,
May make our *Poets* blush, and write no more.
Nay, *Spencer's Ghost* will haunt you in the Night;
And Johnson rise, full fraught with *Venom's Spight.*
Fletcher, and *Beaumont*, troubled in their Graves
Look out some deeper and forgetten Caves.
And Gentle *Shakespear*, weeping since he must
At best, be buried now in *Chaucer's* Dust.
Thus dark *Oblivion* covers their each *Name*
Since you have robb'd them of their *Glorious Fame.*

Poems, | or several | Fancies | In Verse: | with the | Animal Parliament | in Prose | written by the Thrice Noble | Illustrious | and Excellent | Princess, | The | Duchess of Newcastle. | The Third Edition. | London. | Printed by A. Marvell, in the Year 1668.

To her Grace the Duchess of Newcastle, On her Book of Poems. Vgl. Fresh Allusions, S. 253, auch über eine andere Shakespeare-Anspielung des Verfassers.

3. Thomas Newsham, 1695.

Then the Avon runs to Stratford, given by Ethelardus a Viceroy of Worcestershire, to the Bishoprick of Worcester, 300 years before the Conquest. The Church was Collegiate, and the college is still standing: in the Chancel lies William Shakespear, a native of this place, who has given proof of his

genius and great abilities, in the 48 Plays he has left behind him. The stone that covers him has this Inscription.

God friend, for Jesus sake, forbear
To dig the dust inclosed here.
Blest be the man who spares these stones,
And curst be he that moves my bones.

Camden, | Britannia, Newly Translated into English: | with large | Additions | and | Improvements | Published by Edmund Gibson. | London, 1695. S. 511.

Daß Newsham der Verfasser der «Additions» ist, die der Beschreibung von Warwickshire beigegeben sind, ergibt sich aus der Vorrede des Herausgebers Gibson.

Königsberg i. Pr. Georg Steffen.

Nekrologe.

Herzog Georg von Meiningen.

Wenn je ein deutscher Herzog den ursprünglichen, vielsagenden Namen solcher Würde rechtfertigte und ihn mit neuem kulturstarkem Inhalt erfüllte, so war es der geniale thüringische Fürst, der im letzten Sommer (28. Juni) nach ruhmreichem, fast neunzigjährigem Leben in seine geliebte Meiningensche Erde gebettet wurde, die Segen und Bedeutung von ihm empfangen hat. Herzog Georg von Meiningen war einer von den Paladinen Kaiser Wilhelm I., die mit voranschritten, als in schweren Kämpfen die nationale Einheit ersiegt und gesichert wurde; und er zog, nachdem das große Werk vollendet war, einem Heere von Künstlern voran, um in unblutigen Triumphen und Eroberungen die nationale Herrlichkeit auf einem wichtigen Kulturgebiete in allen Landen zu künden. Indem er für die nationale Einheit eintrat und auf seinem Boden eine nationale Besonderheit zu höchsten Ehren brachte, verwirklichte er in vorbildlicher Weise den Gedanken, daß den im Einheitsreich enthaltenen Staatskörpern der Beruf zufalle, den individuellen Reichtum der deutschen Stämme und Gemeinwesen lebendig zu erhalten und die nationale Kultur nach verschiedenen Seiten hin zur stärksten Entfaltung zu bringen. Durch seine Initiative und geistige Kraft erfüllte das kleine Meiningen eine große Aufgabe; es wurde auf dem Gebiet des lebendigen Theaters maßgebend und mustergültig für ganz Deutschland und weit darüber hinaus.

Als Herzog Georg (geb. 2. April 1826), ein junger Vierziger, im September 1866 zur Regierung gelangte, trat zunächst der Ernst politisch-nationaler Forderungen an ihn heran. Sein Vater Bernhard schien ursprünglich — in den Tagen des deutschen Zollvereins — dem nationalen Einheitsgedanken geneigt, wich aber vor den weiteren

Konsequenzen der Entwicklung zurück und stemmte sich gegen den Anschluß an den Norddeutschen Bund. Die Konflikte, die er dadurch heraufbeschwor, zwangen ihn, der Regierung zu entsagen, und seinem Sohne fiel die Aufgabe zu, einer neuen großen Zeit gerecht zu werden. Der junge Herzog tat es nicht etwa zögernd und mit Vorbehalt, sondern mit voller Hingebung, die er auch als Mitkämpfer von 1870 betätigte. Als die nationale Einheit erreicht war, stellte er sich im Rahmen seiner Herrscherpflichten, die er mit großer Gewissenhaftigkeit erfüllte, eine besondere Aufgabe, die gleichfalls mit seinem Nationalgefühl zusammenhing, aber zugleich einem Bedürfnis seines künstlerischen Naturells entsprach: im Kleinstaat und in der Kleinstadt rief er eine Bühne ins Leben, die dem ganzen Volke, ja der ganzen Welt zeigen sollte, was die Zusammenfassung und einheitliche Durchgeistigung der Kräfte für die Neubelebung großer Dichtwerke zu leisten vermag.

Die Neigung zum Theater hatte er bis zu einem gewissen Grade von seinem Vater geerbt. Herzog Bernhard pflegte seine Hofbühne und schrieb selbst einige Lustspiele herkömmlicher Art, die seinen braven Untertanen auf's Beste gefielen. Aber was am Vater eine sympathische fürstliche Liebhaberei gewesen war, entfaltete sich im Sohne zu einer großzügigen und hochgestimmten Leidenschaft. Herzog Georg spielte nicht leichthin, von oben herab, mit der Kunst, sondern hatte den inneren Drang und den Ehrgeiz, durch die Kunst neu gefürstet zu werden. Ein reformatorischer Gedanke spornte seine Tatkraft und reizte seine Phantasie: er wollte Vorstellungen auf die Bühne bringen, in denen nicht diese oder jene Einzelkraft, sondern das Ganze der Darbietung für die Wirkung entscheiden sollte: Aufführungen, die das Werk des Poeten gleichsam noch einmal schaffen, indem sie mit allen sicht- und hörbaren Mitteln der Szene die Gebilde seiner Phantasie in Leben umsetzen und für das Große wie für das Kleine den rechten Ton und die rechte Farbe zu Hilfe rufen. Kulturgeschichtliche und historische Treue der Masken und Kostüme, der Dekorationen und der Einrichtungsstücke, liebevolles Eindringen in den Märchengeist, sorgfältigste Auswahl der geeigneten, schauspielerischen Persönlichkeiten, sinnvollste Belebung des Wortes, neuartige Realistik der Gruppen und der Massenszenen — Alles sollte zusammenwirken, der kühnsten dichterischen Einbildungskraft ihr Recht zu geben, den ganzen Gehalt der Dichtung für die Szene herauszuholen und unsterbliche Werke zur höchsten Wirkung emporzuführen.

Als der Herzog zu Beginn der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts diesen Plan faßte, kam seine Verehrung für die Kunst auch streng persönlich zu einem bedeutsamen Ausdruck. Nach dem Tode seiner zweiten Gemahlin, der Fürstin Feodora Hohenlohe-Langenburg, reichte er — ohne sich durch den Widerspruch des Hofes und des Ministeriums irre machen zu lassen — der genialen Schauspielerin Ellen Franz zu morganatischer Ehe die Hand — ein beglückender Bund, der symbolisch für seine Vermählung mit dem Theater war. Seine Gattin, die seit der Heirat den Namen einer Freifrau von Heldburg führte, eine treue Lebensgenossin, die ihn mehr als vierzig Jahre lang — bis zu den letzten Atemzügen — mit nimmer müder, liebevoller Fürsorge umhegte, war in den Tagen der künstlerischen Großtaten die anfeuernde Verbündete seiner Pläne und seines Schaffens. Von langer Hand her wurden im stillen Meiningen die Vorstellungen vorbereitet, die die neuen künstlerischen Offenbarungen in die weite Welt hinaustragen sollten. Wie in Entwurf und Vollendung der Bühnenkunstwerke, war Herzog Georg auch in der Schöpfung des ersten großen Reisetheaters, das einen ungeheuren Apparat von Ort zu Ort zu verpflanzen bestimmt war, originell und vorbildlich. Mit sicherem Blick für die neugeschaffenen Verkehrsmöglichkeiten sah er die Zeit gekommen, die umständlichsten szenischen Darbietungen auf Reisen zu schicken — wie in den Tagen des Thespiskarrens entstand unter seiner Leitung eine bewegliche Wandertruppe, aber nicht wie ehedem, um Helfer für die Armut zu werben, sondern um den geistigen und künstlerischen Reichtum zum Gemeingut der Kunstfreudigen zu machen. Künstler, Techniker, gelehrte und bühnenkundige Helfer, erprobte Kräfte und bildungsfähige Anfänger wurden nach Meiningen berufen, um an dem großen Werke mitzuarbeiten und in seinem Geiste zur Einheit zu verschmelzen. Die liebliche thüringische Residenz im waldumhegten Werratal verwandelte sich in eine einzige geistige Werkstatt von unermüdlicher Arbeitsfreudigkeit. Mit Begeisterung erzählten später die Getreuen des Herzogs, namentlich sein szenischer Generalstabschef Ludwig Chrenugk von diesen Werdetagen Meiningens. Monatelang wurde wie kaum jemals vorher in deutschen Landen probiert und experimentiert; nicht nur jede Charakterauffassung und die Betonung jedes Wortes, auch jedes Kostüm, jedes Requisit, jede Lichtwirkung und jede Gruppenstellung war der Gegenstand sorglichster Erwägung, eifrigster Beratung und anregender Versuche. Der beherrschende Geist des vielfältigen Betriebes aber war der Herzog selbst; er hatte

das Ganze im Geist vorgebildet und behielt jedes Geteil wachsam im Auge. Von der Richtigkeit einer bestimmten Anordnung überzeugt, kannte er kein Kompromiß; jede geistige Kraft mußte ihr Letztes hergeben; jedes Gerät und jedes Gewand, das zur Treue des Geschichtsbildes, zur Farbe der Örtlichkeit und zur Erhöhung der Stimmung beitragen konnte, wurde von nah und fern herbeigeschafft. Ein Meister lebendiger Zeichnung in kühnen und festen Strichen, entwarf der Herzog die Szenenbilder und die Figurinen, die zur Vorlage dienten. Die Blätter, von denen ich manche gesehen, sind wertvolle Urkunden künstlerischer Phantasie und Schlagfertigkeit; flott und sicher hingeworfen, zeigen die Gestalten nicht nur die Kostümformen der verschiedensten Länder und Zeiten, sondern deuten auch mit Ernst und Humor die Charakterauffassung an, so wie die Art, wie die Kleider getragen werden sollen. Kurze Schlagwörter bestimmen aufs Genaueste, wo Farbe und Glanz vorherrschen und wo das Abgetragene und Verstaubte eine besondere Wirkung erzielen soll, auch die Beschaffung des Nötigen wird umsichtig angeordnet; und, wie der Blick dabei nach allen Seiten gerichtet war, beweist z. B. die Note eines Blattes, daß als Material für ein komisches Kostüm der Schlafrock aus des Herzogs häuslicher Garderobe benutzt werden solle ...

Als das Werk aus so liebevoller Vorbereitung hervorgewachsen und reif für die Öffentlichkeit war, als die Meininger sich zum ersten Male, — am 1. Mai 1874 im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater — dem weltstädtischen Publikum von Berlin zeigten, fiel die Probe auf die verwickelte Rechnung glänzend aus; die Aufführung von Shakespeares «Julius Caesar» in der Schlegel'schen Übersetzung, die 21 Mal wiederholt wurde, rief das höchste Aufsehen hervor, und die freudige Überraschung und begeisterte Zustimmung des Publikums wuchs mit jedem neuen Stück, das die Meininger brachten. Shakespeare war in jenem entscheidenden ersten Berliner Gastspiel, dessen anregende Kraft sich in einer Fülle dramaturgischer Literatur spiegelt, noch durch die Lustspiele «Was Ihr wollt» und «Der Kaufmann von Venedig» vertreten; daneben kamen Molière mit dem «Eingebildeten Kranken» und drei moderne Autoren zu Worte, die deutschen Tragöden Julius Minding mit «Papst Sixtus V.» und A. Lindner mit der «Bluthochzeit», und der Norweger Björnstjerne Björnson mit der knappen historischen Szenenfolge «Zwischen den Schlachten», die damals neben dem von Heinrich Laube aufgegriffenen Schauspiel «Das Fallissement» dem nordischen Genie in Deutschland den Boden bereiten half.

Man muß wissen, daß die meisten Klassiker-Aufführungen jener Zeit vereinzelten Virtuosenspielen als Unterlage dienten und danach in der Textgestaltung wie in der Durchführung der Nebenrollen behandelt wurden und daß sie vielfach durch verstaubtes Herkommen ihren Glanz eingebüßt hatten; man muß sich erinnern, daß unter dem nachwirkenden Einfluß Laubes, der nur die Alleinherrschaft des Wortes auf der Szene dulden wollte, die meisten getragenen Dramen in den Bildwirkungen völlig vernachlässigt waren und daß vielleicht nur Dingelstedt mit den pomphaften Aufführungen der Shakespeareschen Historien in Weimar und Wien, eine rühmliche Ausnahme von der vorwaltenden Dürftigkeit der Ausstattung machte, um das Staunen und den Enthusiasmus über diese ersten Aufführungen der Meininger zu verstehen, die Umwelt, Stil, Gruppen und Massenbewegung in so verschiedenen Bereichen der dramatischen Dichtung zur glänzenden Entfaltung brachten.

Und es war kein flüchtiger Erfolg des Neuen und Blendenden, sondern der nachhaltige Triumph eines neuen Darstellungsprinzips, das in Deutschland Wurzeln schlug und in fremden Ländern nicht nur Hochachtung für deutsche Kunst, sondern auch tiefgreifende Anregung bewirkte. Seit jenem denkwürdigen Berliner Gastspiel unternahmen die Meininger Siegeszüge nach allen großen Städten Deutschlands, Österreich-Ungarns und der Schweiz, nach den Niederlanden und Belgien, nach Kopenhagen, Petersburg, Kiew und Warschau, nach London und Stockholm, und überall war die unmittelbare Wirkung ebenso groß wie die Nachwirkung auf die schaffenden Geister, die sich um das lebendige Theater bemühen. Unter dem Eindruck der Meininger konnten sich die verblaßten Klassiker-Aufführungen, die Textbearbeitungen leichtfertiger Bühnenpraktiker, die Gewaltsamkeiten, die von Virtuosenlaunen ausgingen, auf deutschen Bühnen nicht mehr halten; der Ernst des Regiewesens, die Umsicht der Vorbereitung hob sich auf der ganzen Linie und der Strom der befruchtenden Anregung läßt sich vielfach auf seinem Laufe verfolgen. Kräfte, die an den Meininger Gastspielen mitgewirkt hatten, verpflanzten wie Apostel die neue dramaturgische Lehre und Übung an die verschiedensten Orte. Das königliche Schauspiel in Berlin, das eine ganze Reihe von Meiningern wie Max Grube, Artur Kraußneck, Amanda Lindner, Hermann Böttcher, Josef Nesper, W. Arndt usw. in seinen Verband aufnahm, erbte manche Überlieferung der thüringischen Gäste; und die Gesamtwirkung, auf die Reinhardts weithin gerühmtes Deutsches Theater

hinarbeitet, kann den historischen Zusammenhang mit der Meininger Reformarbeit nicht verleugnen. Wenn Beerboom Tree seit einer Reihe von Jahren in London den Versuch macht, die allerdings altherkömmlichen englischen Ausstattungskünste von wertlosen Sensationsstücken auf Shakespeare zu übertragen und dabei der historischen Treue zu huldigen sucht, so hat — wie weit er auch in der Durchgeistigung der Stücke und in der Andacht für die Dichtung gegen das Vorbild zurückstehen mag — die dramaturgische Großtat des deutschen Wandertheaters ihm sicherlich den Anstoß gegeben; und dasselbe gilt wohl von der Entstehung des Moskauer «Künstlerischen Theaters», in dem das Darstellungsprinzip der Meininger, die Durchbildung aller Teile auf eine lückenlos vollendete Gesamtwirkung hin, auf Stücke aus dem russischen Leben angewendet wird.

Den Glanz der Vorstellungen, in dem dieses Prinzip sich zuerst offenbarte, wird niemand vergessen, der unmittelbar von den Meininger Gastspielen ergriffen worden ist. Das römische Forum, die feierliche Pracht der Renaissancehöfe, die ganze Buntheit des mittelalterlichen Ritterwesens taten sich im «Caesar», in «Maria Stuart», in der «Jungfrau von Orleans» und im «Käthchen von Heilbronn» vor den zu neuem Genusse erweckten Sinnen auf. Und alle Gestalten, die Einzelnen wie die natürlich bewegten Massen, waren in den prachtvollen Rahmen eingestimmt, schienen, echt in der Erscheinung, aus alten Bildern herausgestiegen zu sein, um im Geiste ihrer Zeit zu anderen Zeiten zu sprechen. Aber nicht nur die Historie war zu neuem Leben wieder geboren, auch die Phantasiebilder der Dichtung, auch die Märchen der Weltpoeten empfingen, eigenartig durchgebildet, eine wundersame Wirklichkeit, die bei aller schöpferischen Nachbildung des Spielleiters, die ergänzend hinzutrat, doch in dem Heimatboden der Dichtung wurzelte. Die pastoralen Szenen des «Wintermärchens» mit ihrer grotesk-humoristischen Derbheit, die doch niemals die Grenzen des anmutigen Stils durchbrach, die Hollunderbuschszene des Käthchen mit ihrem romantischen Reize, die heiter kühne Grundstimmung der Humoristen- und Narrenwelt in «Was ihr wollt» waren Bereicherungen der Vorstellungswelt, die sich jedem Genußfähigen für immer eingeprägt haben. Regieeinfälle der merkwürdigsten Art, die niemals willkürlich waren, sondern sich immer durch Wort und Geist der Dichtung rechtfertigen ließen, erhöhten die Wirkung. Caesars Geist, der dem Brutus erscheint, war durch die Gleichfarbigkeit seines Gewandes mit der des leicht auseinandergeschobenen Zeltvorhanges und durch eine konzentrierte

Lichtwirkung derart veranschaulicht, daß der Kopf allein in der Höhe zu schweben schien und in dieser Ablösung dem Zuschauer im ersten Momente das Blut erstarren machte. Im «Eingebildeten Kranken», in dem eine köstliche Fülle von Geteil den Zustand des «berühmten Patienten» veranschaulichte, waren die Zwischenakte durch ein drolliges Gehaben der Toinette — Aufbetten, Lüften der Kissen und ähnliche Verrichtungen — so glücklich ersetzt, daß man unausgesetzt im Zuge der heiteren Schnurre blieb. Ein fast übermütiges Fest gab sich die herzogliche Phantasie in der Darstellung der Grillparzer'schen «Ahnfrau»; Äolsharfenklänge, unheimliches Kettengerassel, plötzlich wild aufflackernde Lichter und die aller Gleichgewichtsgesetze spottende Art, wie sich die Ahnfrau kerzengerade aus dem Riesensarge erhob, steigerten die Balladenstimmung zur ergreifenden Schauerlichkeit.

Selbstverständlich sind der großen Reform Einwendungen und Bedenken, wie sie noch heute in dem frivolen Worte «Meiningerei» fortleben, nicht erspart geblieben. Eine neue Richtung setzt sich nicht ganz ohne Einseitigkeit, ohne nachdrückliche Betonung des Gewollten durch. Es mochte vorkommen, daß die belebte Komparserie mitunter des Guten zu viel tat, daß die malerische Kunst des Nebeneinander mit der dramatischen des fortschreitenden Nacheinander hin und wieder in Konflikt geriet; der Wald von emporgereckten Armen in der großen Volksszene von «Julius Caesar» war vielleicht eine zu starke und zu gleichmäßige Zeichensprache der Massenerregung; und, wenn in der Szene, in der die Handwerker an Fiesko herandrängen, jeder einzelne eine Charakterfigur für sich sein wollte, so lag darin wonl eine Überladung des Eindrucks, die dem Helden die Beherrschung des Auftrittes erschwerte. Aber das waren nur vereinzelte Übertreibungen, während im Großen und Ganzen die eindringlichen Wirkungen aufs Beste abgestimmt und der dichterischen Absicht angepaßt waren. Das hat nicht nur das Publikum überall empfunden, sondern auch die führende Kritik, die in Berlin damals namentlich durch Karl Frenzel vertreten war, dankbar anerkannt. Die Bedenken, die da und dort gegen den Gesamtzug der Darstellung laut wurden, waren wesentlich darauf zurückzuführen, daß die Mitwirkung der bis ins Kleinste durchgeführten szenischen Bilder etwas Neues und Ungewohntes war und deshalb zerstreute und ablenkte, während sie heute — dank der großen Anregung, die der Herzog von Meiningen gegeben — als ein Selbstverständliches hingenommen und nur als etwas den Gesamteindruck unterstützendes

empfunden wird. Völlig ungerecht war der Vorwurf, daß bei den Meiningern das Dichterwort durch das Bild zurückgedrängt werde und daß der Bewunderer der Ausstattung mit schwachen Einzeldarstellungen vorlieb nehmen müsse. Im Gegenteil, das Geistige stand für den Herzog immer im Vordergrunde und alles andere diente ihm nur als Behelf; er schaffte wohl — oft mit Mühe und Kosten — eine in die Zeit passende Truhe, ein charakteristisches Türschloß und ein echtes Kostüm herbei, um den Eindruck der Szene zu erhöhen, aber alles diente in letzter Linie den Forderungen der Dichtung. Die Willkür, die heute mitunter ein Regiewerk von der Literatur ablöst, war ihm völlig fremd. Er reinigte und vervollständigte die Bühnentexte nach der poetischen Vorschrift, überwachte die Auffassungen und Betonungen des Wortes und duldete keine Untreue und keine Flüchtigkeit.

Und, da er all dies als Künstler tat, folgten die Darsteller willig, ja begeistert seiner Leitung. Manche schwärmen noch heute davon, wie ihnen einst als Anfängern durch den Herzog, durch die Freifrau von Heldburg, durch Ludwig Chronegk und den literarischen Geheimrat Karl Werder in Meiningen der Sinn ihrer Rollen erschlossen und der Geist für eine eindringende Auffassung erweckt wurde. Solche Förderung fesselte berufene Jünger der Kunst, die der Scharfblick des Herzogs und seiner Getreuen aus der Schar der Freiwilligen, die herandrängten, ausersah, und zog überdies längst bewährte Kräfte an, denen es Ehre und Freude war, in einem so hochgestimmten Ensemble mitzuwirken.

Eine Reihe großer, schauspielerischer Talente kam in der Gemeinschaft der Meininger zur Entfaltung; der größte deutsche Schauspieler der letzten Jahrzehnte, Josef Kainz, wurde so recht eigentlich entdeckt, als er im Mai 1878 in den Berliner Vorstellungen der thüringischen Gäste den Prinzen von Homburg und den Florizel im «Wintermärchen» spielte. Hermann Nissen, später eine Stütze des Brahm'schen Ensembles am Deutschen Theater, Max Grube, der sich zum anerkannten deutschen Spielleiter aufschwang, Karl Weiser (†), dessen geistsprühende Persönlichkeit später das Weimarer Hoftheater belebte, Josef Nesper, heute der Veteran des Berliner königl. Schauspielhauses, Amanda Lindner, deren Idealgestalt als Jungfrau von Orleans den älteren Theaterfreunden in der Erinnerung fortlebt, Ludwig Wüllner, der geniale Goethesprecher von heute, Willy Gunz, Emil Drach (†), Alex. Otto, Auguste Grevenberg, Nelly Hönigswald, Wilh. Hellmut-Bräm, und manche andere viel genannte Schau-

spielkräfte wuchsen unter der Leitung des Herzogs heran. Schauspielgrößen wie Friedrich Mitterwurzer, der seine geniale Auffassung des Demagogen Mark Anton in das Meininger Caesar-Ensemble hineintrug, Ludwig Barnay, dessen große rhetorische Begabung sich in derselben Shakespeare-Rolle ausleben konnte, Pauline Ullrich, eine unvergeßliche Armgart im Tell, Anna Haverland, eine hochgestimmte Iphigenie und die Moser-Sperner, die als Esther Grillparzers geradezu vorbildlich wurde, fühlten sich heimisch im Meiningenschen Ensemble.

Aber auch ein Kreis von Künstlern, der sich so innig an das Meininger Unternehmen anschloß, daß er in diesem Bereich seine ganze Blüte- und Meisterzeit verbrachte, bot Auserlesenes, zum Teil Unvergeßliches. Leopold Teller erstarkte unter der Meininger Leitung zu einem Charakterspieler von sicherstem und schärfstem Strich der Zeichnung; seinem Cassius im «Caesar» weiß ich in meiner Erinnerung keine ebenbürtige Versinnlichung des hageren, galligen Pessimisten an die Seite zu stellen. Jos. Weilenbeck, der fast völlig erblindete Charakterspieler, erlangte erst auf diesem Boden (als Papst Sixtus) deutsche Berühmtheit. Marie Schanzer (die Gattin Hans v. Bülows) wirkte hier als Hermione und Terzky durch geistige Bedeutung. Und welcher Gedenkmann der Meininger Muster-Aufführungen erinnert sich nicht noch heute mit wehmütigem Behagen an die gemütvolle Komik, die Romanus Hassel in den Molière'schen Argan und in den Schäfer des «Wintermärchens» hineinströmen ließ, an die jugendliche, liebenswürdige, rundliche Drolligkeit, durch die Karl Görner mit seinem Mondgesicht als Mopsus wirkte, an den in seiner Derbheit so feinen und treffenden, volkstümlichen Humor, den die Habelmann-Teller als Zofe in «Was ihr wollt» und als Toinette im «Eingebildeten Kranken» mit ursprünglichster Fröhlichkeit und doch in aller Bescheidenheit der Natur entfaltete . . . .

Herzog Georg hatte gewiß den Vorteil, den der Schiller'sche Wallenstein seinem Gegner Gustav Adolf nachsagte und neidete: er war der König in seinem Heer. Aber seine stärkste Macht beruhte nicht auf seinem Fürstentum, sondern auf seiner künstlerischen Genialität. Nur der suggestive Eindruck seiner Persönlichkeit und die allgemeine Überzeugung seiner Gefolgschaft, daß es sich um ein großes, herrliches Ganze handle, konnten es bewirken, daß er, der Erste, das schauspielerische Fachwesen völlig durchbrach und nur nach Individualitäten besetzen durfte, daß der letzte Episodist mit ähnlichem Feuereifer mittat, wie der Darsteller der dankbarsten Rolle, und daß Schauspieler von großem Namen sich willig fanden,

an der Komparserie teilzunehmen, um durch ihr Beispiel die Volksmassen zu beleben. Auch für die Beschaffung der großen Mittel entschied keineswegs sein Fürstentum allein, sondern seine Tatkraft und seine Opferwilligkeit. Die großen Kosten seines Werkes nötigten auch ihn zu sorgen und zu rechnen, namentlich ehe die Gastspiele in einem großen Teil von Europa in Schwung gekommen waren. In der Erfüllung seiner idealen Forderungen konnte er nicht sparen — aber in seinen persönlichen Bedürfnissen wußte er vortrefflich Haus zu halten und dadurch Mittel für sein Unternehmen zu gewinnen. Mit Laune erzählte Ludwig Chronegk davon, wie der Herzog sich einmal einen lästigen Posten des Hofbudgets vom Leibe schaffte. Eine bedenklich große Summe erschien für den Zucker zum Kaffee und zum Tee eingestellt — der fürstliche Hausherr erklärte daraufhin bündig, daß er und seine Gattin diese Getränke künftig ohne Zucker genießen werden, und die fragwürdige Rechnung verschwand auf Nimmerwiedersehen . . . .

Sechzehn Jahre — von 1874—1890 — erfüllten die Meininger Gastspiele die Welt mit ihrem Ruhme. Acht Mitglieder des Meininger Hoftheaters, an ihrer Spitze Ludwig Chronegk, waren Mitwirkende vom Anfang bis zum Ende. Einer dieser Getreuen, Paul Richard, durch lange Jahre Regisseur und zuletzt Intendant der herzoglichen Bühne, hat eine dankenswerte Statistik der Vorstellungen veröffentlicht, die die großartige Arbeitsleistung überschauen läßt und zugleich Einblick in die künstlerischen Neigungen des Herzogs und in die Weite seines geistigen Horizontes gewährt. In 81 Gastspielen wurden 2591 Aufführungen geboten. Das klassische Drama war durch Schiller, Shakespeare, Goethe, Molière, Kleist, Grillparzer und Byron (Marino Faliero in der Fitger'schen Bearbeitung) vertreten. Von modernen Autoren wurden die hochbegabten Vertreter der verschiedensten Richtungen ans Licht gezogen, so Minding («Papst Sixtus V.»), Lindner («Die Bluthochzeit») mit farbensatten historischen Gemälden, Fitger («Die Hexe» und «Die Rosen von Tyburn») mit seinen interessanten Versuchen kühner dramatischer Psychologie, der Spanier Echegarey (mit seinem von Paul Lindau bearbeiteten scharf zugespitzten Gesellschaftsstück «Galeotto»), Richard Voß mit seiner ins Phantastische gesteigerten Charakterstudie «Alexandra», die Dichter volkstümlicher Stücke von gesunder ethischer Tendenz, Neuert und Ganghofer («Der Hergottschnitzer von Oberammergau») und Morée («'s Nullerl») und denkwürdigerweise die beiden großen norwegischen Dramatiker Björnson und Ibsen, die damals erst empor-

tauchten und in ihrer großen Bedeutung noch lange nicht allgemein anerkannt waren. Ibsens vielumstrittene «Gespenster», mit denen man es vorher nur in einer (von Felix Philippi angeregten) Sondervorstellung in Augsburg gewagt hatte, brachte der Herzog zuerst (Dezember 1886) erfolgreich vor eine große Öffentlichkeit. So frei war sein Geist von allen literarischen Vorurteilen, daß er, der tätigste Bewunderer und Vorkämpfer der klassischen Richtung, die tragische, an den Ödipus des Sophokles erinnernde Bedeutung in der neuartigen Vererbungstragödie erkannte und zu voller Geltung brachte. Ibsens überscharfes Spiegelbild der modernen Gesellschaft lag ihm ebenso am Herzen wie die großzügige Historie des nordischen Dichters, die «Kronprätendenten».

In einem besonders engen und intimen Verhältnis aber stand Herzog Georg zu Shakespeare, der ihm ein geistiges Lebenselement geworden war. «Mit Shakespeare», meinte des Herzogs Enkelin, die geistvolle anmutige Großherzogin von Weimar jüngst auf einem der letzten Shakespeare-Tage, «sind wir erzogen worden». Und das klang mir wie eine intime Bekräftigung des erzieherischen Einflusses, den Herzog Georg durch seine farbensatten, ganz auf des Dichters Energie und Charakterfülle gestimmten Shakespeare-Aufführungen in weiten Kreisen ausgeübt hat. Mit dem tiefen Kunstverständnis und der dramaturgischen Kennerschaft mochten verwandtschaftliche Züge des Naturells zusammenwirken, um den fürstlichen Theaterleiter so nahe an den souveränen Weltpoeten heranzubringen. Die ungeheure Vitalität Shakespeares entsprach offenbar dem geistigen Tatendrang und der rastlosen Tatkraft des Herzogs; der Genius, der über alle differenzierten Richtungen hinweg an die ganze Mannigfaltigkeit des Lebens herandringt und ihr die verschiedensten Tonarten abgewinnt und der denn auch bei allem Parteienkampf von keiner Richtung bestritten worden ist, mußte einen Geist anziehen, der auch seinerseits, von keiner Einseitigkeit der Form und des Stils beengt, die ganze Fülle des Lebens auf der Szene zu spiegeln versuchte. Ungefähr ein Drittel sämtlicher Meininger Abende, die etwa 40 Stücke umfaßten, 820 Aufführungen von der Gesamtsumme 2591, waren Shakespeare gewidmet (den Darstellungen von «Julius Caesar» (330), «Was ihr wollt» (132), «Wintermärchen» (233), «Kaufmann von Venedig» (94), «Widerspenstige» (21), «Macbeth» (10). Nur Friedrich Schiller, unser dramatischer Nationaldichter, erscheint in der Zahl der Aufführungen (1170) und in der der Stücke (8) der Summe der Shakespeare-Aufführungen überlegen. Von den übrigen Dichtern,

die zu Worte kamen, reicht keiner in dem Platz, der ihm eingeräumt erscheint, auch nur entfernt an diese beiden heran. So hat auch der Herzog Georg von Meiningen an seinem Teil den glänzenden Beweis erbracht, daß wir Shakespeare völlig zu einem der Unseren gemacht haben, und daß sein dramatischer Genius auf keinem Boden heimischer gemacht worden ist als auf dem deutschen.

Auch nach den Glanztagen der Meininger Gastspiele erlahmte weder die Kraft noch das geistige Interesse des Herzogs Georg. Der Fürst pflegte stiller, aber nicht minder intensiv auch in seinen Alterstagen die großen Überlieferungen. Vor bald fünf Jahren errichtete er in Meiningen, wo sein vorurteilsloses Adelsmenschentum ihm die Liebe der ganzen Bevölkerung gewonnen hat, ein neues prächtiges Theatergebäude. Als wir damals zur Eröffnung des Hauses seine Gäste waren, trat uns der Vierundachtzigjährige in der Vollkraft seiner genialen Persönlichkeit entgegen. Am Morgen des Festtages sahen wir ihn — seine Gestalt erinnerte an die Bilder von Eberhard dem Rauschebart —, nach gewohnter Art im schlichten Jägerrocke durch den Wald schreiten; am Abend beherrschte er die Wallenstein-Vorstellung im Neuen Theater mit seinem ernsten Blick, und in seinem fürstlichen Heim, in das er uns dann zu Gaste lud, betätigte er, immer noch elastisch und unermüdlich, die Liebenswürdigkeit des Wirtes. Sein Gehör hatte ein wenig gelitten; aber er las die Worte von den Lippen und belebte jedes Gespräch durch die treffende Schlagfertigkeit seines Urteils. Sein ganzes Wesen atmete Energie und ruhige Überlegenheit, aber auch freundliches Zutrauen zu allem Geistigen.

Spöttisch wird zuweilen davon gesprochen, mit wie wenig Kunst die Welt regiert werden kann. Der Bühnenleiter auf dem Fürstenthrone, der Schöpfer der Theaterregie von heute, die sich nicht immer auf ihn beruft, aber von ihm die entscheidenden Anregungen empfing, hat mit großer Kunst und für die Kunst regiert. Er fügte sein Meiningen nicht nur in den Norddeutschen Bund ein, sondern machte es auch zu einem wertvollen Element deutscher Kultur. Tatkräftig begeistert für alles historisch Große ist er selbst ein unvergeßlicher Mann der Geschichte geworden.

Alfred Klaar.

Rudolph Genée.

Geb 12. Dezember 1824; gest. 18. Januar 1914.

In Rudolph Genée ist der deutschen Shakespeare-Forschung und -Verehrung nicht nur ein Veteran hingeschieden, sondern auch ein Typus, der in der letzten Zeit seltener geworden ist als er einstens war: er gehörte zu jenen Männern, die aus Dilettanten — wohlgemerkt im edelsten Sinne des Wortes — zu Fachleuten geworden waren. Heute verschmäht es mancher, nach der Shakespeare-Forschung zu fragen, weil ihm die Dramen des Stratforders, wie er sie in seiner Ausgabe findet, zum ästhetischen Genuß genügen sollen, manch anderer fischt sich dies und jenes aus der Forschung heraus und baut mit Hilfe der zufälligen Brocken sich gar sonderliche Theorien auf: Genée aber setzte seinen Ehrgeiz darein, sich das Rüstzeug der Wissenschaft durch tüchtige englische Studien anzueignen und das zu einer Zeit, da die Wissenschaft der Anglistik kaum dem Namen nach vorhanden war.

Mehr noch: er hat ohne eigentliche wissenschaftliche Vorbildung den Weg zur Shakespeare-Philologie gefunden und sich in ihr einen ehrenvollen Platz erworben. Das Berliner Gymnasium zum Grauen Kloster verließ er, der nach eigenem Ausdruck in der Jugend kein sehr heller Kopf war und schwer lernte, schon mit siebzehn Jahren, also doch wohl vor dem Abiturientenexamen; er vertauschte die Schulbank mit einem Platz in der Werkstatt des bekannten Berliner Journalisten und Künstlers F. W. Gubitz, der ihn in die Geheimnisse der Holzschneidekunst einführte; wenn den Fünfzigjährigen die Universität Jena 1874 mit dem Doktorhut schmückte (auf Grund einer Dissertation «Über Rhythmik der Sprache und Vortrag»), so geschah es noch mit dem Brauche vergangener Zeit, der bei sonstiger Würdigkeit auch einmal über das fehlende Triennium hinwegsah.

Menschen derart müssen anziehend sein, und Genée dürfen wir es danken, daß er in einem liebenswürdigen Buche («Zeiten und Menschen» Berlin 1897) auch Fernerstehenden einen Einblick in seine Entwicklung gegönnt hat. Nicht als ob er von schwerem Ringen, von Seelenkämpfen oder eigenen dramatischen Erlebnissen viel zu berichten hätte, aber ihm hatte ein freundliches Geschick die Gabe verliehen mitzuerleben; er wußte zu sehen, zu hören und — zu behalten: spiegelt sich nicht schon im Jüngling der Mann, wenn er berichtet, wie er sich im Vormärz eine Sammlung verbotener Bücher,

alle durch gleichmäßigen Einband ausgezeichnet, anlegte, wie er dann im «tollen Jahr» all die unzähligen Proklamationen, Flugblätter, Karikaturen usw. zu ergattern suchte und geordnet aufhob? Das gab dann reiche Erinnerungen, und seine Freude an geselligem Verkehr, die Liebenswürdigkeit seines Wesens brachte ihn nun auch damals schon und später erst recht mit so mancher Persönlichkeit, die im öffentlichen Leben eine Rolle spielte, zusammen: wie freute er sich später seiner Briefschätze, wie gern teilte er daraus mit!

Drum wird es keiner bereuen, der Genées Autobiographie zur Hand nimmt: der Berliner Revolutionssommer mit seinen blutigen Kämpfen und lauten Krawallen wird lebendig, der Kampf zwischen Preußen und Österreich versetzt die Gemüter im Thüringischen Kleinstaat in Aufregung, die große Zeit der nationalen Einigung wird uns in ihrer Wirkung auf Sachsen und Bayern geschildert. Dazu kommt eine ganze Galerie von anziehenden Porträts: in buntem Wechsel hören wir von den Gelehrten des Kladderadatsch und dem liberalen Koburger Herzog, von Bühnengrößen und Eintagspolitikern, wir halten Einkehr in Rückerts ländlichem Tuskulum und weilen bei Gutzkow in seinen düstersten Stunden.

Hier, wo es sich natürlich in erster Linie um Genées Verhältnis zu Shakespeare handelt, müssen diese Andeutungen genügen, und auch aus seinem Lebensgang kann nur hervorgehoben werden, was unser engeres Thema berührt. Drum sei nur eben erwähnt, daß die Kunst des Holzschnittes Genée nicht allzu lange fesselte, obwohl er ihr seine dauernde Verbindung mit dem Verlage des «Kladderadatsch» verdankt: wie er zu den Mitarbeitern der frühesten Jahrgänge gehörte, so stellte er für ihn noch 1890 das «Bismarck-Album» zusammen, veröffentlichte bei A. Hofmann 1891 sein volkstümliches Heldengedicht («Die Bismarckiade»), 1897 sein launiges «Goethe-Geheimnis». Aber das Theaterblut in seinen Adern — sein Vater war ein trefflicher Baßsänger, Regisseur des Königstädtischen Theaters in Berlin, später Direktor in Danzig, sein älterer Bruder wie seine jüngere Schwester gehörten der Bühne an — rührte sich mächtig; führte es ihn auch (abgesehen von einer Danziger Episode, während deren er für den erkrankten Vater auf kurze Zeit das Direktorat übernahm, dann unter L'Arronge Regisseur war) nicht auf die Bretter, so machte es ihn doch zu einem ungemein fruchtbaren Theaterdichter. Von 1850—59 wurden nicht weniger als 21 dramatische Arbeiten von ihm aufgeführt, nachher sind noch 14 andere im Druck erschienen, im ganzen sind 36 auf die Bühne gelangt. Der

Erfolg ist ihm gar manchmal hold gewesen, und manches seiner Stücke, besonders der heiteren, hat sich lange auf dem Spielplan gehalten — die dauerndsten Verdienste erwarben ihm einige Bearbeitungen: er durfte sich rühmen, zuerst Kleists «Hermannsschlacht» mit Erfolg auf die Bühne gebracht zu haben, Sheridans «School for Scandal» dankte ihm eine wenigstens vorübergehende Neubelebung («Schleicher und Genossen»), und es war doch auch nicht verlorene Liebesmüh, die er Shakespeares gleichbetitelter Komödie widmete: in seiner Bearbeitung ist sie an den Hoftheatern von Berlin, München, Dresden und auch sonst aufgeführt worden; daß sie kein dauernder Besitz der deutschen Bühne wurde, erklärt sich sehr leicht aus dem Charakter des Originals.

Doch diese Bearbeitung (1886) gehört nicht etwa den Anfängen von Genées Shakespeare-Studien an — hat ihn das Theater zweifellos die Macht dieses dichterischen Genies erkennen und lieben gelehrt, so hat es ihn nicht zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit ihm geführt. Trotz seiner Erfolge, trotz seiner Fruchtbarkeit als Bühnendichter hatte er für seine bürgerliche Existenz nach einer anderen Grundlage gesucht: er war Journalist geworden, zunächst Korrespondent, dann Redakteur, zuletzt, in der ersten Hälfte der sechziger Jahre, Herausgeber der in Coburg erscheinenden offiziellen und offiziösen Zeitung Herzog Ernsts. Als der eigenwillige Herzog seinen eigenwilligen Redakteur entlassen hatte, fand dieser seinen eigentlichen Beruf: die Kunst des Vortrags, die er vorher nur gelegentlich gepflegt hatte, begann er nun regelmäßig auszuüben, als wandernder Rhapsode die deutschen Lande zu durchziehen.

Durch diese Vorträge ist Genée zum Shakespeare-Gelehrten geworden. Seit er regelmäßig öffentlich vorlas, wählte er vor allem Shakespeare'sche Dramen (was vorher durchaus nicht der Fall gewesen war). Da er nun äußerer Gründe wegen nicht daran denken konnte, das ganze Drama zu rezitieren, da es dem gewissenhaften Mann andererseits aber widerstrebte, ein Kunstwerk zu seinen Zwekken zusammenzustreichen, so schuf er sich eine besondere Art: er begann seine Vorträge, als ob er über das Drama sprechen wollte und stellte dabei sogleich die für ihn wichtigen Gesichtspunkte fest; dann flocht er in «nur analysierende Verbindungsteile mehr und mehr die Worte des Dichters selbst ein, bis (er) dann in ganzen Szenen und auch langen Szenenfolgen den Dichter selbst sprechen ließ, mit unterscheidender Charakterisierung der dramatischen Gestalten durch die Stimme».

Jahrzehnte hindurch hat Genée solche Vorträge gehalten, seine Methode und Technik immer mehr vervollkommnend, sein Stoffgebiet auch wieder über Shakespeare hinaus ausdehnend. Seine Erfolge sind groß gewesen und nicht nur im persönlichen Sinne: das war ihm wohl das schönste Bewußtsein, daß er in vielen Städten, die, besonders in jener Zeit, auf Shakespeare-Aufführungen verzichten mußten, seinen Hörern den großen Dichter näher brachte, anstelle verblaßter Vorstellungen das lebendige Kunstwerk setzte. Einen eigenen Hausstand hatte er sich mit Mutter und Schwester — er blieb unverheiratet — 1867 in Dresden gegründet; bis 1879 blieb Sachsens Hauptstadt das Zentrum seiner Wanderungen, wenn ihm seine gesellige Natur auch an manchem anderen Ort einen Kreis schuf, in dem er sich jederzeit heimisch fühlte; vor allem riß nie das Band zur alten Heimat, zu Berlin. Seine Muße benutzte er zu mancherlei Studien, aus denen allmählich eine erstaunlich große Anzahl selbständiger Werke oder kleinerer Abhandlungen hervorgingen: zweimal hat er in einem «Promemoria für meine Freunde» (1904 und 1913) mit Stolz Musterung abgehalten über all das, was er beigetragen hat zur Kenntnis Shakespeares und Hans Sachsens, englischer und deutscher Theaterverhältnisse alter und neuerer Zeit, mancher Einzelgestalt der Literatur- und Zeitgeschichte. Der Tod von Mutter und Schwester brachte ihn 1879 zum Entschluß, Dresden zu verlassen. Nach einer Reise nach England ließ er sich in Berlin nieder, wo er lange Jahre Shakespeare-Vorträge am Viktoria-Lyceum hielt. Über ein Menschenalter hat er dann zu den bekannten Erscheinungen der Reichshauptstadt gehört — langsam kam das Alter, aber es raubte ihm kaum etwas von der Frische des Empfindens, der Freude an heiterer Geselligkeit, der Lust und Energie der Arbeit, für die er sich, siebzigjährig, 1894 noch einen neuen Mittelpunkt in der Mozart-Gemeinde schuf. Bis wenige Jahre vor seinem Tode war er ihr Präsident; als sie im zwanzigsten Jahre ihres Bestehens ihr großes Mozartfest feierte, ist er nicht lange nach seinem neunundachtzigsten Geburtstag verschieden.

Von der Fülle seiner poetischen und schriftstellerischen Leistungen ist schon die Rede gewesen, ohne daß etwa jedes Gebiet aufgezählt worden wäre, in dem er sich versucht hat; selbst wenn ich hinzufüge, daß er auch einen geschichtlichen Roman schrieb («Marienburg» 1884), daß er eine Sammlung lyrischer Gedichte veröffentlichte, rhetorisch wirksame «Sturmlieder gegen die Franzosen» und noch manch anderes politisches Lied zu Schutz und Trutz dichtete,

bleibt Raum für mehr als einen Nachtrag. Daß also seine Shakespeare-Veröffentlichungen nur ein Bruchteil seiner Lebensarbeit sind, daß wir in ihnen nicht den ganzen Genée haben, darüber müssen wir uns von vornherein klar sein.

Er war ja auch 42 Jahre alt, als (abgesehen von Jubiläumsartikeln im Shakespeare-Jahre 1864) sein erster Aufsatz über den Stratforder erschien: er steht im «Deutschen Museum» 1866 und heißt «Ein Wendepunkt in der deutschen Shakespeare-Kritik»; im nächsten Jahre folgte eine Arbeit über Band II des Shakespeare-Jahrbuches in derselben Zeitschrift. In diesen Aufsätzen und seinen Vorträgen haben wir beisammen, was ihn auf unser Stoffgebiet führte: alte Theateranregungen waren durch seine Vorlesungen, die eben um diese Zeit eingesetzt hatten, erneut worden; Rümelins «Shakespeare-Studien eines Realisten» — das ist der Wendepunkt in jenem Aufsatztitel — waren gerade ihm für seine Zwecke ungemein wertvoll geworden und reizten zur selbständigen Vertiefung; die Gründung der Shakespeare-Gesellschaft und das Erscheinen ihrer ersten Jahrbücher werden auch die Lust erweckt haben, auf diesem Felde zu schaffen, mag schon Genée der Gesellschaft selbst ferngeblieben sein, ihre ersten Veröffentlichungen nicht ohne kritischen Vorbehalt begrüßt haben. Was ihn abseits bleiben ließ, war wohl ein gewisses Mißtrauen gegen den philologischen Charakter der Gesellschaft: gewiß, ihr Ziel, die Pflege Shakespeares in Deutschland zu fördern, war auch das seine, nur hatte er wie gar mancher in seiner Zeit ein gelindes Grauen vor der Shakespeare-Orthodoxie, vor dem Anspruch auf Shakespeare eingeschworener Gelehrter, die einzigen Gralshüter zu sein — tatsächlich lagen der Gesellschaft solche Tendenzen fern, doch freilich schien es Genée, als ob die Art, wie das Jahrbuch gegen Rümelin Stellung nahm, seine Meinung bestätigte.

Inzwischen war er aber selbst in die erste Reihe der Shakespeare-Kenner getreten und hatte sich ein eigenes Forschungsgebiet erobert. Es entsprach ganz seinem Bildungsgang, seinem augenblicklichen praktischen Wirken für Shakespeare, seiner angedeuteten Sammlerneigung, daß er mit wahrer Entdeckerfreude früheren Versuchen nachging, seinen Dichter in Deutschland, besonders auf der deutschen Bühne, heimisch zu machen; im Laufe mehrerer Jahre hatte er ein sehr ansehnliches Material zusammengetragen, und 1870 erschien die daraus erwachsene «Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland». Seine wissenschaftliche Bedeutung dürfte wohl auch heute noch wesentlich auf diesem Erstlingswerk beruhen:

hier hat er Neuland erschlossen, hier hat ihn immer noch jeder, der sich mit diesem Kapitel der vergleichenden Literaturgeschichte befaßt, um Rat zu fragen. Natürlich darf man an den ersten Teil, der eine Darstellung von den Einflüssen Shakespeares auf das deutsche Theater gibt, nicht das Maß anlegen, mit dem wir heute messen — an Gundolfs Buch etwa soll man nicht denken — sicherlich ist der zweite Teil, eine chronologische Übersicht sämtlicher Übersetzungen, Bearbeitungen usw., sehr der Ergänzung bedürftig: aber das wußte Genée selbst am besten, und eine zweite Auflage hätte er ganz anders befrachten können; die Hoffnung darauf hat er aber wehmütigen Herzens aufgeben müssen. Immerhin bleibt vorläufig sein Buch als wichtiges Quellenbuch bestehen: noch soll der kommen, der etwas Besseres an seine Stelle setzt.

Leider fand Genées Buch gerade an der Stelle, auf deren Urteil der Autodidakt besonderen Wert legte, keine günstige Beurteilung; Elze tat es im Jahrbuch sehr kühl ab: dem Philologen schien das Theater ungebührlich in den Vordergrund gerückt, die Verdienste der Kritik und Philologie vergessen zu sein; bei vielem wertvollen Material vermißte er solide, kritische Methode, den Ansprüchen, die man an literarhistorische Untersuchungen stellen müsse, könne das Werk nicht genügen. Das hieß denn doch über Mängeln im einzelnen die Stärke der Leistung vergessen, und man kann es Genée kaum verdenken, wenn er in dieser Behandlung seines Werkes eine Bestätigung seines Vorurteils gegen die Shakespeare-Philologen sah. Eine Entschädigung für ihn bedeutete es, daß das Urteil weiterer Kreise anders war: ihm wurde die Aufgabe übertragen, zu der im Verlage des Bibliographischen Instituts erscheinenden neuen (von Dingelstedt herausgegebenen) Shakespeare-Übersetzung die Biographie des Dichters zu schreiben; vielleicht empfand er noch mehr als ehrend, daß er ungefähr gleichzeitig aufgefordert wurde, die vierte Auflage des damals als klassisch geltenden Shakespeare-Werkes von Gervinus herauszugeben.

Konnte es sich bei der letzten Aufgabe nur darum handeln, von Gervinus etwa selbst geplante Nachträge und Änderungen in seinem Sinne einzufügen, eigene Ergänzungen aber in Anmerkungen zu verweisen, so ließ die Dingelstedt'sche Ausgabe dem Biographen zwar freie Hand in seiner Arbeit, band sein Buch aber an die Schicksale der Übersetzung. Für die Verbreitung von Genées Werk war dies Verhältnis nicht günstig, immerhin erschien es 1878 in zweiter Auflage; als diese vergriffen war, hat wohl Genée selbst keinen Wert darauf ge-

legt, daß das Buch auf dem Markte erhalten bliebe — sein Wunsch richtete sich seit dem Ende der achtziger Jahre dahin, als reifste Frucht seiner Studien ein umfangreiches Gesamtbild von Shakespeare als Menschen und Dichter zu geben.

Die Erfüllung war ihm beschieden: 1905 erschien «Shakespeare in seinem Wesen und Werden». Es berührt nun fast wehmütig, daß diesem großen Wurf nicht der volle Erfolg, den Genée sich erhofft hatte, beschieden war. Das Erscheinen des Buches wurde zwar überall achtungsvoll begrüßt, es fehlte auch nicht an ausgesprochener Anerkennung — der eigentliche Erfolg ist ausgeblieben: nicht Genées Buch ist die Shakespeare-Biographie unserer Zeit geworden. Der Grund dafür scheint mir weniger in gewissen Mängeln zu liegen, die von der Fachkritik hervorgehoben wurden, als in dem Mißverhältnis der Anlage: beherrscht von dem Wunsch, Shakespeares dramatische Kunst verstehen zu lehren, hatte Genée eine sehr ausführliche Darstellung der Entwicklung des Dramas in England gegeben, und dabei vergessen, daß die Leser einer Biographie sich enttäuscht fühlen, wenn sie einen beträchtlichen Teil des Buches erst durchzuarbeiten haben, ehe sie zu ihrem Helden gelangen. So entstand ein Mittelding zwischen Literaturgeschichte und Biographie; daß aber die künstlerische Formung des Stoffes im einzelnen nicht durchaus für diesen Mangel entschädigte, darf wohl auch gesagt werden. All das berührt aber nicht die subjektive Bedeutung der Leistung: mit einem Gefühl des Neides dürfen wir auf den Achtzigjährigen blicken, der sich für die Arbeit der zweiten Hälfte seines Lebens ein solches Denkmal zu schaffen vermochte.

Zwischen den beiden Hauptwerken liegt eine große Anzahl kleinerer Arbeiten, auf die im einzelnen hier nicht eingegangen werden kann — wir begnügen uns zu zeigen, wie Genée zu einigen bedeutsamen, die Shakespeare-Welt bewegenden Fragen Stellung nahm.

Da ist zunächst die Textfrage, nämlich die des deutschen Shakespeare. Genée hat von Anfang an, seit seiner eingehenden Besprechung des Übersetzungswerkes der Gesellschaft (1869, «Nationalzeitung») den Standpunkt vertreten, daß die Schlegel-Tiecksche Übersetzung ein Ganzes ist und daß alle Revisionen sich darauf beschränken sollten, eingeschlichene Druck- und Schreibfehler zu tilgen, tatsächliche und als solche unzweifelhaft nachgewiesene Übersetzungsfehler zu berichtigen. Demnach ging ihm schon die Ausgabe der Gesellschaft zu weit, nicht nur bei der Behandlung der Tieck'schen Übersetzungen, sondern auch bei mancher Änderung an

dem Schlegel'schen Text, erst recht konnte er sich nicht mit einer so durchgreifenden Reform wie derjenigen Conrads befreunden (vgl. die Aufsätze in der Sonntagsbeilage der «Vossischen Zeitung» 1903). Seine Überzeugung beruhte nicht nur auf dem allgemeinen Eindruck: er hat sich eingehend mit Schlegels Handschriften beschäftigt und hat in mehreren Arbeiten, einem Aufsatz im «Archiv für Literatur» X und einer selbständigen Schrift «A. W. Schlegel und Shakespeare» (Berlin 1903), einen Begriff von der Kunst und dem Fleiß des genialen Übersetzers sich zu geben bemüht.

Den Mann, der es als eine seiner schönsten Aufgaben ansah, das Bild von Shakespeares dichterischer und menschlicher Persönlichkeit dem deutschen Volke vertraut zu machen, konnte die Bacon-Frage nicht kalt lassen. Natürlich sah er in ihr eine groteske Verirrung und war auf dem Plan gegen Mrs. Pott, den Grafen Vitzthum, F. Bormann und wie die Baconianer sonst heißen mochten. Indessen das darf auch manch anderer von sich sagen — Genées Ruhm ist, daß er eine besondere Waffe schmiedete. In der hübschen Satire «Das Goethe-Geheimnis» (erschienen unter dem Pseudonym P. P. Hamlet-Pamphlet) bewies er mit allem Rüstzeug aus der Waffenkammer der Anhänger Bacons klärlich, daß Goethes Werke im wesentlichen von Schiller geschrieben seien. Das Werkchen hat große Heiterkeit erregt und hat vielleicht manchen Schwankenden bekehrt — daß es freilich nicht imstande war, endgültig mit diesem Spuk aufzuräumen, haben wir alle leidvoll erfahren.

Dafür war Genées Auftreten umso entscheidender in einer Frage, die ihn, den alten Theatermann, den Erforscher der Geschichte der Schauspielkunst, ganz besonders interessierte, in der Frage der Inszenierung der Shakespeare'schen Dramen. Wie es ihm widerstrebt hatte, für die Zwecke seiner Vorträge «Hamlet» oder den «Kaufmann von Venedig» zurechtzumachen, so konnte er sich innerlich auch nicht auf die Dauer mit den gewaltsamen Änderungen der Regisseure abfinden, die um der Bühnenerfordernisse willen Szenen zusammenlegten, strichen, umgestalteten. Natürlich, Shakespeare hatte für eine ganz andere Bühne geschrieben — in zwei Artikeln der Münchener «Allgemeinen Zeitung» (später gesondert erschienen als «Die Entwicklung des szenischen Theaters und die Shakespeare-Bühne in München», Stuttgart 1889) legte er dar, wie die Form des Elisabethischen Dramas von seiner Bühne bestimmt war, wie unsere Theater einen ganz anderen Bühnentypus verträten und daher gar nicht die für Shakespeare geeignete Szene böten. Bisher hatte man

den Dramatiker unserem Theater anzupassen gesucht; hatte ein Shakespeare nicht Anspruch auf das umgekehrte Verfahren? Von diesem Gesichtspunkt aus machte Genée seine Vorschläge, die nicht etwa eine einfache Rückkehr zu primitiven Verhältnissen verlangten: er strebte eine Vermittlung an, durch die der modernen Dekorationskunst ihr Recht blieb, andererseits aber doch auch um der ununterbrochenen Szenenfolge willen ihr Bereich eingeschränkt wurde. Wie das durch die Trennung einer unveränderlichen Vorderbühne von einer veränderlichen Hinterbühne erreicht wurde, ist ja bekannt, und vor Genée hatte einst schon Schinkel ähnliche Gedanken gehegt. Doch das war lange vergessen; Genées Verdienst bleibt es, in neuerer Zeit als erster diese Forderung gestellt und einen einfachen Weg zur Erfüllung gewiesen zu haben. Mit Stolz sah er seine Saat aufgehen: Die berühmte «Lear»-Aufführung in München (1889) setzte seine Anregungen in die Tat um; die Münchener Shakespeare-Bühne aber ist wiederum bedeutsam gewesen für die gesamte weitere Entwicklung.

Seine Gedanken über die Inszenierung haben Genée dann auch der Shakespeare-Gesellschaft genähert; auf Einladung des Vorstandes hielt er 1891 den Festvortrag «Shakespeares szenische Formen in ihrem Verhältnis zur Bühne seiner Zeit» (siehe Jahrbuch Bd. 26). Dauernd erobern hat ihn die Gesellschaft freilich nicht können: er trat ihr damals bei, doch nennt ihn schon das Mitgliederverzeichnis zu Bd. 29 nicht mehr; und späterhin finden wir ihn auch nur vorübergehend in den Verzeichnissen zu Bd. 39—42. Zu den Getreuen der Gesellschaft dürfen wir ihn also nicht zählen; aber das Andenken des Mannes, der, wenn einer, ein Apostel Shakespearescher Kunst gewesen ist, wird immerdar im Andenken der Vereinigung in Ehren stehen, die auf ihr Banner die Pflege Shakespeares in Deutschland geschrieben hat.

Berlin-Lichtenberg. Albert Ludwig.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1914.

Aachen. Widerspenstige 2. — Was ihr wollt 1. — Macbeth 2. — Richard III. 1.

Altenburg Sachs.-Alt. Richard III. 2. — Was ihr wollt 3.

Altona, Stadttheater. Romeo 2. — Kaufmann 3. — Othello 1.

Altona, Schillertheater. Kaufmann 1.

Amberg. Sommernachtstraum 1.

Aschaffenburg. Wintermärchen 1. — Othello 1. — Hamlet 1.

Augsburg. Kaufmann 3. — Was ihr wollt 1.

Baden b. Wien. Othello 2. — Kaufmann 2.

Ballenstedt, Herzogl. Schauspielhaus. Was ihr wollt 1.

Barmen. Macbeth 1 (Gastspiel). — Die Lustigen Weiber 1 (Gastspiel).

Basel, Stadttheater. Sommernachtstraum 5. — Hamlet 5.

Bayreuth, Kgl. Opernhaus. Kaufmann 2.

Berlin, Kgl. Opernhaus. Hamlet 1.

Berlin, Kgl. Schauspielhaus. Hamlet 1. — Caesar 1. — Kaufmann 2.

Berlin, Berl. Theater. Richard III. 2.

Berlin, Deutsches Theater. Kaufmann 29. — Hamlet 17. — Lärm um nichts 9. — Sommernachtstraum 20. — Lear 24. — Romeo 16. — Heinrich IV. 1. T. 5. — Heinrich IV. 2. T. 5. — Was ihr wollt 52. — Othello 5. — Wintermärchen 2.

Berlin, Luisen-Theater. Romeo 1. — Othello 2.

Berlin-O, Schiller-Theater. Lear 6. — Was ihr wollt 13.

Berlin, Rose-Theater. Othello 3. — Romeo 5.

Berlin, Theater in der Königgrätzer Straße. Richard III. 36.

Berlin, Walhalla-Theater. Romeo 1 — Hamlet 1.

Bern. Kaufmann 4, in Winterthur 2. — Richard III. 2. — Macbeth 1. — Die Lustigen Weiber 1 (Gastspiel).

Bernburg, Viktoria-Theater. Romeo 2.

Beuthen, Ober-Schles. Hamlet 1.

Bielefeld. Othello 1, in Bückeburg 1. — Lear 2. — Richard II. 1.

Bonn. Hamlet 1. — Romeo 2. — Richard III. 1. — Othello 3. — Was ihr wollt 1.

Brandenburg, Havel. Romeo 5. — Othello 3.

Braunschweig. Lärm um nichts 1.

Bremen, Stadttheater. Romeo 2. — Lear 2. — Richard III. 1. — Othello 1. — Kaufmann 2.

Bremerhaven. Hamlet 1. — Othello 1. Was ihr wollt 1.

Breslau, Lobe-Theater. Hamlet 2. — Was ihr wollt 2.

Bromberg. Wintermärchen 5. — Macbeth 1.

Brünn. Richard III. 2.

Cassel, Kgl. Theater. Richard II. 1. — Heinrich IV. 2. Teil 2. — Caesar 1. — Heinrich V. 2. — Heinrich VI. 2. — Richard III. 1. — Hamlet 3.

Charlottenburg, Schiller-Theater. Was ihr wollt 5.

Chemnitz, Neues Stadttheater. Caesar 3.

Coblenz. Hamlet 1. — Othello 1.

Coburg. Sommernachtstraum 1.

Cöln, Rhein, Deutsches Theater. Macbeth 1. — Die Lustigen Weiber 1 (Gastspiel).

Cöln, Schauspielhaus. Kaufmann 4. Romeo 1. — Lear 3. — Widerspenstige 8. — Othello 5.

Danzig, Stadttheater. Richard III. 1.
Darmstadt, Hoftheater. Romeo 2. — Kaufmann 4. — Lear 2. — Hamlet 1.
Dessau, Hoftheater. Was ihr wollt 1. — Othello 1.
Dortmund. König Richard III. 5. — Was ihr wollt 1.
Dresden, Kgl. Schauspielhaus. Macbeth 9. — Hamlet 2.
Dresden, Albert-Theater. Was ihr wollt 6.
Duisburg. Caesar 4. — Hamlet 1.
Düsseldorf, Stadttheater. Caesar 1. — Wintermärchen 1. — Irrungen 2. — Othello 1. — Hamlet 1.
Eisenach. Lear 3. — Othello 1.
Elberfeld. Wintermärchen 4.
Elbing. Othello 5. — Hamlet 2.
Elster, Bad, Kurtheater. Was ihr wollt 2.
Erfurt, Stadttheater. Wintermärchen 4. — Widerspenstige 2. — Kaufmann 5.
Essen, Ruhr, Stadttheater. Hamlet 7.
Flensburg. Hamlet 1. — Kaufmann 2.
Frankfurt, Main, Opernhaus. Othello 2.
Frankfurt, Main, Schauspielhaus. Othello 2. — Hamlet 7.
Frankfurt, Oder. Lärm um nichts 4. — Hamlet 6.
Freiburg, Breisgau. Was ihr wollt 4. — Hamlet 3. — Othello 1.
Fürth, Bayern. Was ihr wollt 1. — Kaufmann 1.
Gablonz, Neisse. Widerspenstige 2.
Gera, Reuß, Hoftheater. Lear 5, in Greiz 1. — Hamlet 1.
Gießen. Widerspenstige 2, in Marburg 2.
Görlitz. Hamlet 2.
Gotha, Hoftheater. Kaufmann 3.
Göttingen. Lärm um nichts 2. — Kaufmann 1.
Graz, Opernhaus. Kaufmann 2.
Hagen, Westf., Städt. Schauspielhaus. Kaufmann 4. — Macbeth 1. — Lear 1. — Sommernachtstraum 1.
Halberstadt. Hamlet 1. — Widerspenstige 3.
Halle, Saale, Stadttheater. Hamlet 2. — Sommernachtstraum 2. — Die Lustigen Weiber 1 (Gastspiel). — Othello 2.
Hamburg, Stadttheater. Kaufmann 2.
Hamburg, Deutsches Schauspielhaus. Richard II. 3. — Richard III. 5. — Heinrich IV. 1. Teil 5. — Heinrich IV. 2. Teil 10. — Heinrich V. 5. — Heinrich VI. 5. — Liebes Leid und Lust 1. — Widerspenstige 4. — Was ihr wollt 1. — Die Lustigen Weiber 2.
Hannover, Kgl. Theater. Sommernachtstraum 2. — Hamlet 2. — Richard III. 2
Heidelberg. Hamlet 3.
Heilbronn. Kaufmann 4.
Hildesheim. Irrungen 1. — Lear 1.
Innsbruck, Stadttheater. Kaufmann 1. — Widerspenstige 1. — Was ihr wollt 1. — Caesar 1.
Kaiserslautern. Romeo 1.
Karlsbad, Stadttheater. Was ihr wollt 1.
Karlsruhe, Baden, Hoftheater. Lärm um nichts 3. in Baden-Baden 2. — Wintermärchen 3. — Sommernachtstraum 2. — Lear 1, in Baden-Baden 1.
Kattowitz, Oberschles. Hamlet 1.
Kiel, Stadttheater. Othello 2. — Sommernachtstraum 3.
Kolmar, Els. Hamlet 2.
Königsberg, Pr., Stadttheater. Kaufmann 2.
Königsberg, Pr., Neues Schauspielhaus. Othello 1.
Königshütte, Oberschles., Volkstheater. Romeo 1.
Konstanz. Romeo 1.
Krefeld. Romeo 1.
Kreuznach, Bad, Kurtheater. Hamlet 1.
Kudowa, Kurtheater. Sommernachtstraum 1.
Leipzig, Neues Stadttheater. Lärm um nichts 3. — Macbeth 2. — Coriolan 1. — Hamlet 1. — Romeo 1. — Was ihr wollt 1.
Leipzig, Altes Stadttheater. Lärm um nichts 8. — Macbeth 2. — Hamlet 1. — Was ihr wollt 5.
Leipzig, Schauspielhaus. Macbeth 1 (Gastspiel). — Die Lustigen Weiber 1 (Gastspiel).
Libau, Stadttheater. Othello 1. — Kaufmann 2. — Lärm um nichts 1.
Liegnitz. Romeo 2. — Wintermärchen 1. — Kaufmann 1. — Was ihr wollt 2.
Lübeck, Neues Stadttheater. Lärm um nichts 3. — Kaufmann 2. — Hamlet 1. — Othello 1. — Heinrich IV. 2. — Caesar 2.
Lüneburg. Hamlet 1.
Magdeburg, Stadttheater. Richard III. 2. — Lear 1. — Kaufmann 2. — Romeo 1.
Mainz. Macbeth 2. — Romeo 1. — Hamlet 1.

Mannheim, Hoftheater. Sommernachtstraum 5. — Widerspenstige 4. — Macbeth 4.
Marburg, Lahn, Sommertheater. Othello 1.
Märkisches Wandertheater. Widerspenstige je 1 mal in Belgard, Merseburg, Einbeck, Klausthal, Rathenow, Osterburg, Havelberg, Aurich, Norden, Emden (10 mal).
Meiningen, Hoftheater. Sommernachtstraum 4. — Kaufmann 1.
Memel. Hamlet 1. — Was ihr wollt 1.
Meran, Stadttheater. Othello 1.
Metz, Stadttheater. Kaufmann 1.
Mühlhausen, Thür. Sommernachtstraum 1. — Kaufmann 1.
Mülhausen, Els. Romeo 1. — Was ihr wollt 3.
München, Kgl. Hoftheater. Macbeth 3. — Caesar 2. — Wintermärchen 3.
München, Künstler-Theater. Sturm 15.
München, Residenz-Theater. Maß für Maß 3. — Widerspenstige 4. — Was ihr wollt 2. — Lärm um nichts 1.
Nauheim, Bad, Kurtheater. Widerspenstige 2.
Neue freie Bühne (B. Hain). Sommernachtstraum je 1 mal in Belten und Parchim.
Nürnberg, Stadttheater. Was ihr wollt 3. — Richard III. 1. — Kaufmann 2.
Oldenburg, Großherzogliches Theater. Lärm um nichts 2. — Romeo 1.
Osnabrück. Macbeth 3.
Pforzheim, Viktoria-Theater. Was ihr wollt 5. — Hamlet 1.
Plauen, Vogtl. Stadttheater. Hamlet 2.
Posen, Stadttheater. Richard III. 3.
Posensches Provinzialtheater. Irrungen je 1 mal in Schneidemühl, Meseritz, Krotoschin.
Potsdam, Kgl. Schauspielhaus. Kaufmann 2.
Prag, Kgl. Böhm. Landestheater. Widerspenstige 4. — Was ihr wollt 2. — Sommernachtstraum 5. — Lear 5. — Kaufmann 3. — Irrungen 1. — Maß für Maß 4. — Othello 1.
Prag, Neues Deutsches Theater. Sommernachtstraum 4. — Kaufmann 1.
Ratibor. Romeo 1. — Hamlet 1.
Reichenberg, Böhmen. Was ihr wollt 2. — Caesar 2. — Kaufmann 2.
Riga, Deutsches Stadttheater. Hamlet 3. — Caesar 2. — Wintermärchen 2.
Rostock, Mecklenburg. Romeo 1.
St. Gallen, Stadttheater. Lärm um nichts 2. — Macbeth 1. — Die Lustigen Weiber 1.
St. Petersburg, Michael-Theater. Kaufmann 4.
Schweidnitz. Othello 2.
Schwerin, Mecklenburg, Hoftheater. Richard III. 4.
Sondershausen, Fürstl. Theater. Widerspenstige 1. — Hamlet 1.
Steben, Bad. Widerspenstige 1.
Stettin, Stadttheater. Richard III. 1. — Othello 1. — Kaufmann 2.
Stralsund, Schauspielhaus. Widerspenstige 2. — Wintermärchen 1.
Straßburg, Els., Stadttheater. Hamlet 1 (französ.). — Lärm um nichts 3.
Stuttgart, Hoftheater, Großes Haus. Wintermärchen 5, in Tübingen 3. — Sommernachtstraum 2. — Hamlet 2.
Stuttgart, Hoftheater, Kleines Haus. Kaufmann 2 (1 mal Gastspiel). — Die Lustigen Weiber 1. — Was ihr wollt 1.
Thorn. Kaufmann 1.
Tölz, Bad, Kurtheater. Was ihr wollt 1.
Trier. Sommernachtstraum 1.
Troppau. Romeo 2. — Hamlet 1.
Weimar, Hoftheater. Richard III. 2. — Kaufmann 1.
Wien, K. K. Hofburgtheater. Heinrich IV. 1. Teil 1. — Romeo 2. — Othello 7. — Kaufmann 1. — Widerspenstige 2. — Caesar 2. — Richard II. 3.
Wien, Deutsches Volkstheater. Kaufmann 2. — Hamlet 3. — Romeo 2. — Othello 1.
Wien, Neue Wiener Bühne. Hamlet 12.
Wiesbaden, Residenz-Theater. Kaufmann 1 (Gastspiel).
Worms, Spiel- und Festhaus. Kaufmann 1.
Würzburg. Kaufmann 1. — Was ihr wollt 1.
Zittau. Hamlet 1, in Bunzlau 1. — Romeo 1. — Othello 1.
Zürich, Stadttheater. Othello 2. — Kaufmann 7.
Zürich, Pfauentheater. Was ihr wollt 2. — Macbeth 1. — Die Lustigen Weiber 1 (Gastspiel). — Othello 2.
Zwickau, Sachsen. Widerspenstige 2, in Reichenbach 1.

Nach vorstehender Zusammenstellung sind somit von 155 Theatergesellschaften 25 Shakespeare'sche Werke in 983 Aufführungen dargestellt worden. Diese verteilen sich wie folgt:

Was ihr wollt	129	mal	durch	33	Gesellschaften
Der Kaufmann von Venedig	127	„	„	45	„
Hamlet	116	„	„	48	„
König Richard III	76	„	„	19	„
Othello	68	„	„	35	„
Ein Sommernachtstraum	62	„	„	17	„
Romeo und Julia	59	„	„	27	„
Der Widerspenstigen Zähmung	59	„	„	17	„
König Lear	59	„	„	13	„
Viel Lärm um nichts	44	„	„	13	„
Ein Wintermärchen	35	„	„	12	„
Macbeth	35	„	„	16	„
Julius Caesar	21	„	„	11	„
König Heinrich IV, 2. Teil	17	„	„	3	„
Der Sturm	15	„	„	1	Gesellschaft
König Heinrich IV, 1. Teil	11	„	„	3	Gesellschaften
Die Lustigen Weiber von Windsor	10	„	„	9	„
König Richard II.	8	„	„	4	„
Komödie der Irrungen	7	„	„	4	„
König Heinrich V.	7	„	„	2	„
König Heinrich VI.	7	„	„	2	„
Maß für Maß	7	„	„	2	„
König Heinrich IV., 1. und 2. Teil	2	„	„	1	Gesellschaft
Coriolanus	1	„	„	1	„
Liebes Leid und Lust	1	„	„	1	„

Auf die einzelnen Monate verteilen sich die Aufführungen im Kriegsjahr 1914 wie folgt:

Überhaupt gespielt wurde im

Januar	auf	258	Bühnen,	davon	auf	71	Bühnen	167 mal
Februar	„	256	„	„	„	56	„	161 „
März	„	253	„	„	„	70	„	182 „
April	„	239	„	„	„	75	„	177 „
Mai	„	181	„	„	„	35	„	117 „
Juni	„	155	„	„	„	21	„	44 „
Juli	„	102	„	„	„	6	„	21 „
August	„	35	„	„	„	3	„	3 „
September	„	75	„	„	„	3	„	3 „
Oktober	„	127	„	„	„	10	„	28 „
November	„	144	„	„	„	21	„	37 „
Dezember	„	157	„	„	„	26	„	43 „

Shakespeare'sche Werke.

Paul Fischberg.

Zeitschriftenschau 1914[1].

Von

Carl Grabau.

I. Das englische Drama vor Shakespeare.

Zu den Mysterienspielen.

In einem Aufsatz über die Fronleichnamsprozession und die Fronleichnamsspiele (*The Journal of English and Germanic Philology* XIII 589) äußert Hardin Craig die Ansicht, daß das Corpus Christi Play nicht aus der Fronleichnamsprozession entstanden sei. Mit dem Namen «Corpus Christi Play» bezeichnete man einen ganz besonderen Typus von Spielen. Sie scheinen hauptsächlich dem Norden und Osten Englands anzugehören. Wir dürfen ihren Ursprung nicht in den Pantomimen der Prozession suchen, sondern es sind in den Fronleichnams-Zyklen früher existierende Stücke vereinigt worden, die dem Volke längst vertraut und von einheimischer Herkunft waren.

Auf die Entstehung und die Herkunft des sog. Hegge-Zyklus wirft eine Untersuchung von Madeleine Hope Dodds (*The Modern Language Review* IX 79ff.) einiges Licht. Die Handschrift (MS Cotton) ist mit Unrecht als Ludus Coventriae bezeichnet. Aus einem Vergleich des Prologs, der die Reihenfolge der einzelnen Pageants ankündigt, geht hervor, daß in einen älteren Zyklus von Stücken, die auf Bibelerzählungen beruhen, um 1468 andere eingeschoben wurden, die meist legendarischen Ursprungs sind. Der ursprüngliche Zyklus wurde, wie im Prolog erwähnt wird, am Sonntag aufgeführt, war also kein Fronleichnamsspiel. Der erweiterte Zyklus erforderte zur Aufführung sechs Tage. — Die Handschrift gehörte, ehe sie in die Sammlung von Sir Robert Cotton kam, dem aus einer bücherliebenden Familie stammenden Robert Hegge aus Durham. Der Sprache nach aber ist das Werk ostmittelländischen Ursprungs. Vielleicht ist es, wie die beiden Sammlungen von Moralitäten (das Digby MS und das Macro MS) mit dem Kloster von Bury St. Edmund's verknüpft gewesen.

John K. Bonnell (*Publications of the Modern Language Association of America* XXIX 327ff.) hält das siebente Stück der Hegge-Sammlung für direkt beeinflußt durch jene bildliche Darstellung der Genealogie Christi, die in der

[1]) Infolge der außerordentlichen Zeitumstände war die Beschaffung und Bearbeitung des Materials mit besonderen Schwierigkeiten verknüpft. Die mannigfachen Lücken der diesjährigen Zeitschriftenschau werden im nächsten Jahr nach Möglichkeit ausgefüllt werden.

Kunst als Stirps Jesse oder Radix Jesse bekannt ist. Auch das Stück sollte lieber diesen Namen tragen, nicht den von Halliwell eingeführten «Prophetae». Die Bilder zeigen Jesse schlafend. Aus seiner Brust erwachsen drei Zweige, von denen der eine emporsteigt und sich um die Figuren der hebräischen Könige schlingt. Der erste König ist David mit der Harfe, es folgt Salomo usw. An der Spitze ist die Geburt Christi dargestellt. Auf jeder Seite, in der Mitte der Zweige, sind die Propheten mit ihren Pergamentrollen. Sie weisen auf Christus und sehen nach ihm. Unter den Propheten finden sich die Weisen Griechenlands und der Wahrsager Balaam (Matthaeus I 6—16, Jesaias XI 1). Im Prolog des Stückes kommt Jesse vor, ebenso schließt das Ganze: Explicit Jesse. Im Stück beginnt Jesaias, es folgen Jesse, David, Jeremias und hierauf abwechselnd Könige und Propheten. Die Könige betonen in ihren Reden stets ihre Abstammung von Jesse.

Ältere Spiele und Theateraufführungen.

Daß zu Barnwell bei Cambridge im 12. Jahrhundert in der Johannisnacht Volksspiele «more Anglorum» stattfanden, bezeugt die Mitteilung eines Augustiner Chorherrn in Barnwell aus dem Jahre 1295, auf die F. Liebermann (*Archiv f. neuere Sprachen* CXXXI 429) hinweist.

An derselben Stelle druckt Liebermann eine Notiz ab, nach der 1576 ein Pfarrer kirchlich bestraft wurde, weil er weltliche Theateraufführungen in der Kirche geduldet hatte.

Albert Feuillerat (*The Modern Language Review* IX 94ff.) teilt mit, daß die Aufführung einer bisher unbekannten protestantischen Moralität aus den letzten Jahren Heinrichs VIII. oder dem Anfang Eduards VI. in einem Revels Office book (Loseley MS 17) erwähnt wird.

Aus dem Personenverzeichnis einer zur Zeit der Königin Maria im Oxforder New College aufgeführten Tragödie geht hervor, daß das Stück historisch gewesen sein muß, zum Typus Gorboduc gehörte, politische Anspielungen enthielt und von katholischer Tendenz war. Es fällt in die Zeit zwischen 1553 und Dezember 1556 (Albert Feuillerat, *The Modern Language Review* IX 96 f.).

William Baldwin.

Diesem Satiriker und Humoristen im Zeitalter Heinrichs VIII. und Eduards VI. widmet Friedrich Brie in der *Anglia* XXXVII 303ff. eine Untersuchung. Die Familie Baldwins stammt aus dem Wallisischen, seine Heimat mag Staffordshire gewesen sein. Nachdem er in Oxford studiert hatte, wurde er im Verlage von Edward Whitchurch angestellt. Sein wahrscheinlich bewegtes Leben brachte ihn in Beziehung zu bedeutenden Männern seiner Zeit. Seine schriftstellerische Tätigkeit erstreckt sich etwa über den Zeitraum von 1547—1561. Popular-Philosophisches, Geistliches, Dramen und eine humoristische Satire hat er geschrieben. Bald nach 1550 war er bei den Aufführungen und Maskenspielen am Hofe Eduards VI. beschäftigt. Mit Ferrers zusammen arbeitete er an der Abfassung und Inszenierung von Interludien. Eins davon, «Aesop's Crowe», wurde am Dreikönigsabend 1552 von den King's Men aufgeführt. Für das «Irisshe Play of the State of Ierland» (1553) hatte er auch die Requisiten herzustellen. In diese Zeit fallen die Anfänge des «Mirror of Magistrates». Der Rahmen dieses Werkes mit seinen humoristischen Partieen ist eine Vorstufe zu der Erzählung «Beware

the Cat». Die Datierung dieser Schrift bietet Schwierigkeiten. Erhalten ist nur die Ausgabe von Edward Alldee, London 1584. Vieles spricht für die Jahre um 1553 als Zeit der ersten Konzeption. Vielleicht ist das Ganze erst später fertiggestellt und jedenfalls erst nach der Regierung von Maria in Druck gegeben. Die Tendenz richtet sich gegen die katholische Kirche. «Beware the Cat» ist die erste originelle Prosaerzählung der englischen Literatur. Sie ist ein Ausläufer der Reformationssatire und originell als englische Rahmenerzählung in Prosa. Sie ist nach Chaucer'schem Vorbild geformt. Wichtig sind vom Drama überkommene Anregungen und das autobiographische Material. Nur dem Eindringen der italienischen Novelle ist es wohl zuzuschreiben, daß Baldwins Schrift keine starke Nachwirkung ausgeübt hat.

Über Baldwin als Dramatiker handelt Brie in einem besonderen Artikel, *Anglia* XXXVIII 157ff. In den Loseley MSS. (Reports of the Historical Manuscripts' Commission VII 612) findet sich ein Brief, in dem Baldwin Sir Thomas Cawarden von der Abfassung eines Stückes benachrichtigt, von dem er eine kurze Inhaltsangabe und ein Verzeichnis der 62 Dramatis personae (deren Namen sämtlich mit L anfangen) gibt. Da die 62 Personen offenbar in der Reihenfolge aufgeführt sind, in der sie in dem Drama auftreten, kann man sich ungefähr ein Bild von dem Inhalt des Stückes machen. Es handelt von einem jungen Manne, der mit den drei Frauen Lust, Glück und Liebe zusammentrifft. Zunächst wird er durch Lust zugrunde gerichtet, dann mit Hilfe von Glück wieder in die Höhe und schließlich durch Liebe zum Licht und ewigen Leben gebracht. Es gehört also offenbar zur Klasse der Moralitäten; doch läßt die Kostspieligkeit der Aufführung, die Zahl der Personen, das Publikum usw. vermuten, daß das Stück eine Verquickung von Moralität und (höfisch-allegorischer) Maske war, wozu wahrscheinlich noch Einwirkungen des Humanistendramas kamen. Darin liegt seine Bedeutung für die Geschichte des englischen Dramas.

Ralph Roister Doister.

Über die Quellen äußert sich William Chislett (*Modern Language Notes* XXIX 166f.). Der «Miles» ist die Quelle für Ralph und damit die Hauptquelle des ganzen Stückes. Ralph gehört zu der Klasse der plautinischen Prahler, nicht zu den terenzianischen, wie Hinton will (vgl. *Modern Philology*, October 1913; Shakesp.-Jhrb. L 144). Merygreeke ist im wesentlichen eine Originalschöpfung. Die Handlung entlehnt Züge aus verschiedenen lateinischen Komödien.

«The History of Portio and Demorantes».

«The history of Portio and demorantes», die Mariae Lichtmeß 1580 in Whitehall aufgeführt wurde (Feuillerat 321), bringt Joseph de Perott (*Revue germanique* X 69) in Verbindung mit dem im französischen Amadis X, Kap. 56, erwähnten Namen Lamorat a Porcia. Lamorat ist wahrscheinlich der berühmte Macias o Namorado, der sich in eine junge Dame verliebte, ihr das Leben rettete und ihr treu blieb, sogar als sie einen anderen heiratete. Er wurde von ihrem Gatten mit einer Lanze erstochen. Das war möglicherweise der Inhalt des Dramas.

Robert Greene.

R. Pruvost (*Revue germanique* X 321f.) wendet sich gegen die Anschauung, daß Fortunatus Greene ein Bastard des Dichters gewesen sei. Es ist wohl möglich, daß der Knabe aus der Ehe Greenes stammte. Greene verließ seine Frau sechs Jahre vor seinem Tode und nahm sein Kind mit. Hätte er von seiner späteren Maitresse auch ein Kind gehabt, so wäre es auffällig, daß man nicht später beide Kinder bei ihm findet. Man muß allerdings Greenes Ehe etwas früher ansetzen, nicht erst 1585, ein Jahr, bevor er seine Frau verließ, da man kaum annehmen kann, daß er ein Kind von wenig Monaten mit sich genommen hätte.

Christopher Marlowe.

Die im Shakesp.-Jhrb. L 144 erwähnten Dokumente werden von F. C. Danchin (*Revue germanique* X 52ff.) kritisch untersucht. Ihre Echtheit war u. a. von dem Marlowe-Biographen Ingram bezweifelt worden. Danchin beseitigt die Einwürfe Ingrams und legt den inneren Zusammenhang der Dokumente dar, die einen wichtigen Beitrag zur Kenntnis des Raleigh'schen Kreises bilden. Es scheint, daß man in der Umgebung Raleighs den Wortlaut der Bibel kritisierte, daß man ihre Widersprüche enthüllte und daß alle darin übereinstimmten, die Autorität des Alten Testaments abzuleugnen. Dann trennten sich die Geister: die Mehrzahl griff nicht ebenso heftig die Evangelien an und bewahrte einigen Respekt für die Person Christi. Andere gingen weiter, wie z. B. Sir Walter Raleigh und Harriott, und verwarfen die Bibel in ihrem ganzen Umfange, glaubten aber an das Dasein Gottes. Sie waren Anhänger einer philosophischen Theologie, einer Art rationalistischer Religion. Andere wieder, feurigere oder jüngere Temperamente, gelangten bis zum wahren Atheismus (mit gelegentlichen Rückfällen in den Deismus) und zu diesen wahrhaftigen Atheisten, an die Seite von Allen und Carew Raleigh, muß man den Dichter Christopher Marlowe stellen.

H. Logemann hat den richtigen Namen von Marlowes Mörder festgestellt (*Anglia* XXXVIII 374ff.). Der den Dichter betreffende Eintrag in das Begräbnisregister der St. Nikolaus-Kirche in Deptford ist (wie ein beigegebenes Faksimile zeigt) zu lesen: «Christopher Marlow slain bei ffrancis ffrezer, the 1. of June». Der Mörder hieß also Frazer, nicht wie sich oberflächlich leicht lesen läßt, Archer.

II. Nichtdramatische Literatur zur Zeit Elisabeths.

Edmund Spenser.

Auf derselben schmalen Grundlage, auf der die Sage von einem englischen Areopag entstanden ist (vgl. Shakesp.-Jhrb. XLVI 205) beruht auch, wie Percy W. Long in der *Anglia* XXXVIII 173ff. ausführt, unser Wissen von der persönlichen Bekanntschaft Spensers mit Sidney, nämlich auf zwei Briefen der Harvey-Spenser'schen Korrespondenz (1579—80). Ihre Namen werden zwar von den Zeitgenossen oft zusammen genannt, aber niemand spricht von persönlichen Beziehungen. Auch die beiden Briefe, in denen Sidney erwähnt wird (vom 15. Okt. 1579 und 10. April 1580) lassen nicht auf mehr als ein flüchtiges Begegnen schließen. Die Widmung des «Schäferkalenders» war rein formal. Sidney's Briefe enthalten keine Anspielungen auf Spenser. Nur ein höfliches Lob des

«Schäferkalenders» findet sich, von Freundschaft keine Spur. Bei Sidney's Tod schweigt Spenser. Spätere Erwähnungen Sidney's in Spensers Werken atmen zwar Bewunderung, aber von Gunst und Vertrautheit ist nicht die Rede. Frühe Biographen erwähnen unter Spensers Patronen Grey, Raleigh, Essex, aber nicht Sidney. Auch wurde Sidney nicht von Spenser literarisch oder kritisch beeinflußt, und Spenser verdankt Sidney nichts, abgesehen von ein paar Experimenten in klassischer Versifikation.

Zu dem vorjährigen Aufsatz Friedlands über Spensers früheste Übersetzungen (vgl. Sh.-Jhrb. L 145) äußert sich zustimmend J. B. Fletcher (*The Journal of English and Germanic Philology* XIII 305ff.).

Ein äußeres Zeugnis für die Entstehungszeit der Vier Hymnen, die Spenser «in the greener times of my youth» verfaßt haben wollte, gibt es nicht. Percy W. Long (*Englische Studien* XLVII 197ff.) glaubt, daß nicht Rosalind, des Dichters Jugendliebe, sondern Lady Carey, die Dame der «Amoretti», Gegenstand der Hymnen ist. Danach würden die Hymnen etwa kurz nach Veröffentlichung der ersten drei Bücher der «Faerie Queene» (1590) anzusetzen sein. Dann würde sich erklären, warum die Hymnen nicht früher erwähnt werden. Verschiedene andere Gründe sprechen noch für das Jahr 1590. Spenser benutzte nur zu jener Zeit das Metrum rime royal. Die Hymnen sind im hohen Stil und dem platonisierenden Geist der «Amoretti» verfaßt, nicht aber in dem pastoralen Tone, in dem der Dichter Rosalind behandelt. Sie sind frei von den Archaismen der Jugendwerke Spensers. Das vierte Buch der «Faerie Queene» scheint auf die Hymnen anzuspielen. Auch bestehen zahlreiche Parallelen mit den «Amoretti» (1590—91) und «The Teares of the Muses» (1591).

Gegenüber denjenigen, die in dem Titel «The Shepheardes Calendar» das Wort Shepheardes als Singular deuten und auf Colin Clout beziehen, hält Percy W. Long (*Archiv f. n. Spr.* CXXXI 429) auf Grund von Spensers Nachschrift das Wort für einen Plural. Der Schäferkalender ist also ein Kalender für Schäfer. Der Titel ist überdies eine Wiedergabe des Titels eines älteren Werkes, des «Kalandrier des Bergers». In moderner Rechtschreibung muß man also die Form «The Shepherds' Calender» brauchen.

Eine kurze Untersuchung über die Dialektwörter im Schäferkalender faßt K. Brunner (*Archiv f. n. Spr.* CXXXII 401ff.) folgendermaßen zusammen: «Die Annahme, daß Spenser Dialektwörter in seinen Dichtungen verwendet hat, gilt nur in sehr beschränktem Maße; seine Hauptquelle für die ungebräuchlichen Ausdrücke ist die ältere Literatur Englands, dann schöpfte er aus schottischen Dichtern; aus der Volkssprache nahm er nur wenige Ausdrücke, die aber keineswegs für irgendeine bestimmte Gegend bezeichnend sind».

III. Die Dramen Shakespeares.

«Heinrich IV.»

In einer größeren Studie über «Falstaff» bekämpft Elmer Edgar Stoll (*Modern Philology* XII 197ff.) die Anschauungen derjenigen englischen Kri-

tiker, von Maurice Morgann (1777) an bis zu A. C. Bradley, die zwar Falstaffs Handlungsweise für feige erklären, trotzdem aber seinen Charakter nicht als den eines Feiglings bezeichnen wollen. Sie können das nur, indem sie gewisse Grundgesetze der dramatischen Technik außer Acht lassen und die Züge übersehen, in denen des Dichters eigene Auffassung klar hervortritt. Gewisse Widersprüche in dem Charakter Falstaffs lassen sich aus dem Typus des miles gloriosus oder der Konvention der komischen Person auf der Bühne erklären; zum Teil sind es Widersprüche, die sich bei Shakespeare auch sonst häufig finden, weil er bei seinen Stücken an die Bühnenwirkung, nicht aber den erklärenden Psychologen dachte. Stoll wendet sich, wie schon in seinen früheren Shakespeare-Aufsätzen, dagegen, daß man die Personen Shakespeares wie wirkliche, lebende Wesen anstatt wie Kunstschöpfungen behandelt. Auch betont er, daß der Wechsel des Geschmackes, der gerade in komischen Dingen seit Shakespeares Tagen stattgefunden hat, bei der Beurteilung nicht vergessen werden darf. Falstaff trägt durchaus die typischen Züge des miles gloriosus, des feigen Prahlhanses. Worin er sich von anderen unterscheidet, ist sein Witz, der aber nicht verhindert, daß er zugleich zum Gefoppten, zur Zielscheibe des Witzes anderer wird.

«Der Kaufmann von Venedig».

Chr. Eidam bespricht in der *Zeitschrift für franz. und englischen Unterricht* XIII 340ff. zwei Stellen.

III 2. Der Ausdruck «fancy» in dem Liedchen, das vor Bassanios Kästchenwahl gesungen wird (Tell me where is fancy bred), wird mit Richard Simpson nach den auf Plato fußenden Anschauungen der Renaissancedichter über die Liebe verstanden. Es ist die vergängliche, unstete, an der äußeren Erscheinung haftende Liebe im Gegensatz zu «love», die die tiefer gehende, echte, auf dem inneren Wert beruhende Liebe bedeutet. Deshalb schlägt Eidam folgende Übersetzung vor:

Wo unstete Lieb' entstammt
Ob sie Herz, ob Kopf entflammt,
Wie wird sie erzeugt, und was
Gibt ihr Nahrung, sagt mir das!

Die erzwungene Bekehrung Shylocks ist zwar nicht nach den Anschauungen der Shakespeare'schen Zeit, wohl aber nach heutigen anstößig. Es wird eine von Shakespeare nicht beabsichtigte peinliche Wirkung in dem heutigen Zuhörer hervorgerufen. Um dem abzuhelfen, ist Eidam für einen kurzen Strich und will statt der drei Verse IV 1, 386f. nur setzen: Provided that he do record a gift. Die entsprechenden Verse Grazianos 398—400 müssen natürlich auch gestrichen werden. Die Hauptstrafe ist ja doch, daß nach seinem Tode sein ganzes Vermögen einem ihm verhaßten Christen zufällt.

«Wie es Euch gefällt».

II 1, 5. Man hat den Foliotext umgeändert in: Heere feele we but the penaltie of Adam. Die Folio hat *not* für but. H. J. C. Grierson (*The Modern Language Review* IX 370ff.) hält die Folio für richtig, nur ein Fragezeichen sei vergessen. Zwei Fragen sind vorausgegangen: Hath not old costume usw.? Are not these woods usw.? Die dritte Frage ist: Feele we not usw.?

«Was Ihr wollt.»

Malvolio war, wie I. Gollancz (*Archiv f. n. Spr.* CXXXII 143f.) meint, auf Ambrose Willoughby gemünzt, der einen wichtigen Posten am Hofe der Königin Elisabeth inne hatte. II 4 soll sich auf einen Vorgang beziehen, der sich am Hofe zutrug, wobei Willoughby gegen Southampton auftrat.

Eine portugiesische Parallele zu Shakespeares Stück findet sich nach Joseph de Perott (*Anglia* XXXVIII 255ff.) in den Novelas exemplares por Gaspar Pires de Rebels (Lisbon 1743), zuerst herausgegeben 1650. Die dritte Novelle Os Gemeos de Sevilha baut sich auf Geschwister- und Verkleidungsmotive auf. Die Novelle mag zwischen 1621 und 1640 geschrieben sein. de Perott erkennt den Einfluß des Ritterspiegels[1]).

«Hamlet.»

Im *Archiv f. n. Spr.* CXXXII 141ff. teilt I. Gollancz den Inhalt einer älteren Abhandlung (aus dem Jahre 1904) über den Namen Polonius mit. In der ersten Quarto findet sich der Name Corambis. Shakespeare ersetzt ihn in der zweiten Quarto von 1604 durch Polonius. Der Name Corambis mochte vielleicht auf den alten Burleigh gedeutet worden sein. Shakespeare schuf den Namen Polonius mit besonderer Rücksicht auf das Werk eines bedeutenden Staatsmannes jener Zeit, «De Optimo Senatore» (Venedig 1568) von Laurentius Grimalius Goslicius. Gabriel Harvey spielt einmal auf «Grimaldus» an (Pierces Supererogation, 1593). Eine englische Übersetzung erschien im Todesjahr Burleighs, 1598, «consecrated to the honour of the Polonian Empire». Neue Ausgabe 1604 (Todesjahr des Grimalius). Nicht nur Worte des Polonius, sondern auch einige der edelsten Äußerungen Hamlets klingen, als wären sie Echos aus diesem Buch. Auch «Maß für Maß» ist davon beeinflußt.

Dafür, daß das Buch des Goslicius um 1600 in England populär war, bringt A. Brückner einen Beleg bei (*Archiv* 404). In der Widmung einer Rede des Krakauer Domherrn Chr. Waszewicki (Varsovicius) an Goslicius wird ausdrücklich die Verbreitung seines Buches «De Optimo Senatore» in England erwähnt.

In «Hamlet» II 2, 181—5 (For if the sun breed maggots usw.) erblickt Joseph Quincey Adams jun. (*Modern Language Notes* 1ff.) eine Verdächtigung der Beziehungen zwischen dem König und Ophelia. Hamlet fürchtet, der König verführe sie. Dadurch wird überhaupt erst die Behandlung verständlich, die Hamlet ihr angedeihen läßt (z. B. in III 1) und die oft als unnötige Grausamkeit angesehen worden ist.

V 1, 299 (woo't drinke vp Esile ?). Manche haben gemeint, Esile bezeichne einen Fluß. Für die Meinung anderer, daß es «Essig» (eisel) bedeute, spricht nach Adams die Wiederkehr des Gedankens in Sonett 111 (I will drink potions of eisel). Essig wurde denen gegeben, die der Gefahr ausgesetzt waren, von der Pest angesteckt zu werden. Sollte Shakespeare als öffentlicher Schauspieler hier aus eigener Erfahrung sprechen ?

---

[1]) In der *Romanic Review* IV 397ff. (Okt.-Dez. 1913) macht J. de Perott einige bibliographische Mitteilungen über den Ritterspiegel und seine englischen, italienischen und französischen Übersetzungen.

«Othello».

Sagittary (I 1, 173; 3, 136) ist nach einer Mitteilung von A. A. Livingstone (*Modern Language Notes* XXIX 198) die englische Form von Frezzaria, Straße der Bogenmacher, nächst der Merceria die wichtigste Straße im Venediger Stadtteil San Marco.

Daß «Othello» eine Quelle für Chapman's «Revenge for Honour» ist, führt Gilbert Cosulich (*Modern Language Notes* XXIX 194f.) aus.

«Cymbeline».

Das «Kistenmotiv», sich in verbrecherischer Absicht Eingang zu verschaffen durch Verbergen in einer Kiste, findet sich auch bei Abraham a S. Clara im «Judas» (Bonn 1687, I 213f.). Ein ähnliches Motiv begegnet auch in «Ali Baba und die vierzig Räuber» aus «Tausend und eine Nacht» (August Andrae, *Englische Studien* XLVII 318).

«Der Sturm».

In den *Studi di Filologia Moderna*, Anno VII, 1914, Fasc. 3—4, druckt Joseph de Perott die italienische Version der von ihm in der *Cultura Española* Nov. 1908 und im Sh.-Jb. XLVII 128ff. veröffentlichten Lindaraja-Episode nach der 1610 in Venedig erschienenen Übersetzung des Ritterspiegels ab.

Gegenüber einer Bemerkung in Prof. Fitzmaurice-Kellys Spanischer Literaturgeschichte verzeichnet J. de Perott in *The Romanic Review* V 364ff. die Stellen der englischen Version derselben Episode, die an Shakespeares «Sturm» I 2 anklingen und die nach seiner Meinung es rechtfertigen, den Ritterspiegel als Quelle für den «Sturm» anzusprechen.

Daß Shakespeare in Ariels Lied I 2 und dem Tanz III 3 Anregungen verwertet habe, die er aus der Beschreibung von Indianertänzen empfangen haben mochte, suchte Rachel M. Kelsey (*The Journal of English and Germanic Philology* XIII 98ff.) glaublich zu machen.

IV. Die Gedichte Shakespeares.

Die Sonette.

Wohl angeregt durch die Fulda-Brandl'sche Übersetzung charakterisiert Gregor Sarrazin in der *Internationalen Monatsschrift* VIII 1071ff. Shakespeares Sonette. Der Dichter zeigt sich in ihnen beeinflußt durch die Sonette Sidneys und Daniels, die 1591 fast gleichzeitig erschienen. Zunächst sucht er seine Vorbilder an Zierlichkeit und Eleganz zu überbieten. Daher finden wir in den frühesten Sonetten viel Versgeklingel und Wortgetändel. Bald aber wird die Form einfacher, der Ton aufrichtiger, der Gehalt innerlicher. Nicht mehr Schönheit, Liebe und Ruhm, sondern Wahrheit und Treue werden als Leitsterne des Lebens gepriesen. Dieselbe Entwicklung finden wir in den gleichzeitigen erzählenden und dramatischen Werken des Dichters. Stilentwicklung und Gedankengehalt deuten auf die Periode 1593—96. Gerade die letzten Sonette (127—154) sind am frühesten entstanden. Die Hauptmasse (1—126) scheint chronologisch richtig geordnet zu sein. Es vollzieht

sich in ihnen die Umwandlung des leidenschaftlichen Schwärmers in den kühl moralisierenden, sich selbst und andere kritisierenden Beobachter. Der Adressat der Sonette kann nach Sarrazins Ansicht nur Southampton sein; den Dichter aber zeigen uns die Sonette als «eine leidenschaftliche, nach Schönheit sich sehnende, nach Liebe und Freundschaft durstige Künstlerseele. Einen einsamen, armen, tief unglücklichen Menschen, der sich im innersten Grunde nach Weib und Kindern sehnt und daher seinen jungen Freund zur Familiengründung mahnt. Einen Dichter, der von seiner Dichterkraft und Kunst durchdrungen, sich selbst als ein Vornehmer erscheint, und dennoch weiß, daß er ein Ausgestoßener, Geächteter ist. Einen Mann, der in jugendlicher Vollkraft seines Schaffens sich schon gealtert und lebensmüde vorkommt. Einen Schauspieler, der seinen Beruf gering schätzt und fühlt, wie sein innerstes Wesen dadurch verändert und verderbt wird, «gleich wie des Färbers Hand in dem Stoff, in dem sie wirkt, gefärbt wird» (Nr. 111). Aus den Einzelheiten des Aufsatzes sei hervorgehoben, daß Sarrazin dem Versuch, Matthew Roydons «Willobie his Avisa» zur Identifizierung der «schwarzen Schönen» und zur Erklärung des Brandmals heranzuziehen, das nach Son. 111 und 112 sich an des Dichters Namen hefte und das Pöbelklatsch seiner Stirn eingeprägt habe, sehr skeptisch gegenübersteht. Er glaubt vielmehr, daß Shakespeare auf die bekannte Wilddiebstahlgeschichte angespielt hat. Auch bezieht er die Sonette 124 und 125 nicht auf den Essex-Aufstand, sondern denkt bei den «fools of time» (124) an die in den Jahren 1594/95 hingerichteten katholischen Priester.

In Sonett 51, 11, schlägt J. C. Moore Smith vor, anstatt neigh: «weigh no dull flesh» zu setzen (*The Modern Language Review* IX 372f.).

V. Leben, Persönlichkeit und Kunst Shakespeares.

Neue Urkunden.

In *The Times* vom 1. Mai 1914 veröffentlichte C. W. Wallace eine Reihe von Dokumenten, in denen Shakespeares Name vorkommt.

1. 1599, 16. Mai: Inquisition *post mortem* on the estate of Thomas Brend. Enthält eine Aufzählung aller Pachtgrundstücke Brends in Southwark. Es werden u. a. erwähnt die Namen Knowles, Bingham, Cornish. Dann heißt es: Ac de et in vna Domo de novo edificata cum gardino eidem pertinenti in parochia Sci Salvatoris praedicta in Comitatu Surria praedicta in occupacione Willielmi Shakespeare et aliorum.

Danach, meint Wallace, wäre das im Januar begonnene Globe-Theater vor dem 16. Mai 1599 vollendet gewesen.

2. 1601. 7. Oktober: Nicholas Brend (auf dem Krankenlager) «signs a deed of the globe and other Southwark property to Sir Mathew Brown and John Collett to be held in trust in security for a debt of £ 2,500». Die Beschreibung erwähnt nur «Richard Burbadge and William Shakespeare gent» als Pächter des «playhouse».

3. 1601, 10. Oktober: Drei Tage später, zwei Tage vor seinem Tode wurde eine neue Urkunde über dieselben und andere Grundstücke vollzogen. Wieder werden, genau wie in der Verfügung drei Tage früher, Shakespeare, Burbadge und das Globetheater erwähnt.

4. 1608. Sir John Bodley (Vormund des minderjährigen Erben Mathew Brend) caused Collett to transfer to him by absolute deed of bargain and sale the globe sit and other properties north of Maiden-lane, the houses and grounds south of Maiden-lane, and the Bread-street properties. «Richard Burbage and William Shakespeare, gentlemen» werden als Pächter des Theaters genannt.

Die Angaben dieser Dokumente werden in späteren vielfach wörtlich wiederholt, so daß die Namen noch in den Dokumenten erscheinen, wenn ihre Träger längst tot sind. So werden beispielsweise in einer Urkunde vom 21. Februar 1622, durch die der mündig gewordene Mathew Brend in Besitz des Globe usw. kam, die Namen «Richard Burbadge and William Shakespeare gent» wie in der Urkunde vom 10. Oktober 1601 (s. o.) erwähnt. Am 12. März 1624 übereignete Mathew Brend das Globetheater seiner Frau Frances als Wittum, wobei das Grundstück folgendermaßen beschrieben wird: «set scituate lying and being in or neere Mayden lane within the parishe of St. Saviour alias St. Mary Overes in or neere Southworke in the said Country of Surrey now or late being in the possession or occupation of John Heminges, Cuthbert Burbage, Richard Burbage, William Shakespeare, or any of them» usw.

1633 wird das Globe-Grundstück noch einmal unter Aufzählung derselben Namen erwähnt.

1644 wurde das Theater abgerissen. 1655 verfügte Matthew Brend von neuem über das Grundstück. Die Lage der darauf errichteten Häuser wird so beschrieben: «erected and built where the Late Playhouse Called the Globe stood & upon the ground thereunto belonging».

Noch 1706 wurde diese Beschreibung in einer Urkunde mit denselben Worten wiederholt.

In *The Times* vom 30. April 1914 teilte Wallace einige Urkunden mit, die eine willkommene Ergänzung zu seinen früheren Veröffentlichungen in der *Times*, Oktober 1909 (vgl. Sh.-Jb. XLVI 234ff.), bilden. Sie bestätigen übrigens seine damals ausgesprochene Meinung, daß das Globe-Grundstück nördlich von Maiden Lane (heute Park Street), nicht aber auf dem südlich davon gelegenen heutigen Grundstück der Brauerei Barclay Perkins lag. Das Grundstück, auf dem sich das Theater befand, war das einzige in der Umgebung, das schlecht zu bewohnen war. Es bildete eine Art Ablagerungsstätte für Müll und Abfälle und war von Abzugsgräben nördlich und südlich begrenzt. Die neuen Dokumente entstammen der Grabenkommission für Kent und Surrey. Diese Akten bieten reiches Material für die dortige Gegend. Wir finden in den Dokumenten die Namen wieder, die in den Hemings-Osteler-Dokumenten (Sh.-Jb. XLVI 326f.) genannt werden.

Von besonderem Interesse sind darunter zwei Verfügungen der Grabenkommission an Shakespeares Gesellschaft vom 14. Februar 1606. Die erste betrifft die Brücke, die über den offenen Graben zum Theater führte, die zweite andere Anlagen:

1. It is ordered that Burbidge and Heminges and others, the owners of the Playhouse called the Globe in Maid-lane, shall before the xxth day of Aprill next pull vp and take cleane out of the Sewar the props or postes who stand vnder theire bridge on the North side of Mayd-lane vpon paine to forf[eit] . . . xxs.

2. It is ordered that the said Burbidge and Heminges and others as aforesaid shall before the xxth day of Aprill next well and sufficiently pyle boorde and fill vp viij poles more or lesse of their wharfe against theire said Playhouse vpon payne to forfeict for every pole then vndone ... xxs.

Für die Geschichte des 1587 erbauten Rose Theatre ergibt sich, daß es 1603 noch nicht abgerissen wurde. Erst am 25. April 1606 wird das Grundstück erwähnt als «the late Playhouse in Maid-lane», kurz vorher aber noch nicht.

Zu Shakespeares Porträts.

Auf eine Abhandlung des Anthropologen Arthur Keith im *British Medical Journal* (28. Februar) über einige Porträts von Shakespeare und Burns macht Heinrich Mutschmann (*Germanisch-Romanische Monatsschrift* VI 357) aufmerksam. Auf die Forschungen von M. H. Spielmann und Andrew Lang gestützt, verwirft Keith alle Porträtdarstellungen bis auf zwei: die Stratforder Büste und das sogenannte Droeshout-Porträt. Keith kommt zu dem Schluß, daß ein typischer «Kurzkopf» vorliege: «Shakespeare is a descendant of the Bronze Age invaders, the true Celts. That is a remarkable fact, for it is this same short-headed stock — spread about in Central Europe, throughout Germany, France, and Italy — which has produced the world's finest artists.»

P. Wislicenus (*Germanisch-Romanische Monatsschrift* VI 358ff.) verteidigt die Echtheit der Shakespeare'schen Totenmaske gegenüber J. Fest (vgl. Sh.-Jhrb. L 155).

Shakespeare und Robert Southwell.

In den *Stimmen aus Maria Laach* LXXXVII 493ff. gibt Jakob Overmans die (wohl sehr der Nachprüfung bedürftigen) Hypothesen wieder, die J. W. Trotman in seiner Ausgabe der «Triumphs over Death» des Jesuiten R. Southwell († 1595) über die Beziehungen zwischen diesem Dichter, einem gewissen John Trussel und Shakespeare aufgestellt hat. Danach stammten möglicherweise Dichtungen, die unter Trussels Namen erhalten sind, von Shakespeare, und zwischen Southwell und Shakespeare hätte vielleicht eine Freundschaft bestanden, die sich in Shakespeares Sonetten wiederspiegele.

Zur Lebensanschauung Shakespeares.

In den *Publications of the Modern Language Association of America* XXIX 277ff. wirft Albert H. Tolman die Frage auf: Ist Shakespeare aristokratisch? Aristokratie und Demokratie verkörpern große, sich ergänzende Wahrheiten; gibt Shakespeare der Wahrheit, die in diesen entgegengesetzten Begriffen enthalten ist, adäquaten Ausdruck? Große Dichter ziehen die Summe der ganzen Zivilisationsentwicklung bis zu ihrer eigenen Zeit. Die größten gehen noch einen Schritt weiter und ahnen, was kommen wird. Indem sie die unsichtbare Zukunft schauen, erweisen sie sich als wahre Seher. Der Verfasser von «Ende gut, alles gut» und «Heinrich V.» hatte etwas von dieser Vision des Zukünftigen. Shakespeare stand in natürlichen Beziehungen zum Hof und zum Adel, den reichen und einflußreichen Patronen der Bühne. Sein gewöhnliches Regierungsideal war die Herrschaft eines wohlwollenden Despoten, seine allgemeine Haltung

der Gesellschaft gegenüber offenbar aristokratisch. Aber er wäre nicht der vielseitige Genius, den die Welt in ihm ehrt, wenn er nicht bisweilen die Grenzen seiner eigenen Klasse überschritten und den Weg gefunden hätte zu dem klaren Ausdruck einiger der erlesensten Gedanken, die wir mit dem Begriff Demokratie verbinden. Keiner hat wirksamer als Shakespeare die großen Wahrheiten ausgedrückt, daß Rang und Ehre die Belohnung für erwiesenes Verdienst sein sollten, daß Geburt von geringerem Wert ist als Würdigkeit, und daß treue Liebe ohne Ansehen des Ranges das Größte in der Welt ist.

Über Weltanschauung und Kunstform von Shakespeares Drama handelt ein Beitrag des (auf dem östlichen Kriegsschauplatz gefallenen) Erwin Hernried in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* IX 502ff.

Zur Shakespeare-Ästhetik.

Ausgehend von den alten Definitionen des Komischen (Aristoteles: Das Komische ist eine Unvollkommenheit schmerzloser und ungefährlicher Art) und der Komödie (Diomedes: privatae civilisque fortunae sine periculo comprensio; Theoretiker des XVI. Jh.: eine dem Privatleben entnommene Handlung, die von einem unglücklichen Beginn zu einem glücklichen Ausgang führt), untersucht Max J. Wolff das Komische bei Shakespeare (*Englische Studien* XLVI 206ff.). Shakespeare hat beide Definitionen der Komödie gekannt. Er häuft zu Beginn die Not und das Ungemach, z. B. in der «Komödie der Irrungen», «Was Ihr wollt». Andererseits hält er sich nicht an sie, indem er seine Stücke aus der Privatsphäre heraushebt. Nach Aristoteles stellt die Komödie Menschen dar, die mit einer Unvollkommenheit behaftet sind, die stark hervortritt, aber harmlos und ungefährlich ist. In dieser Form tritt das Komische auch bei Shakespeare vielfach auf. Die Zahl der mit komischen Mängeln geistiger und körperlicher Art behafteten Figuren ist groß. Meistens, aber nicht immer, gehen Mängel beider Art Hand in Hand. Wird das Komische als Intermezzo der Tragödie verwendet, so besteht es gewöhnlich in einem den auftretenden Personen anhaftenden Mangel. Seltener als die antike Komödie und Molière baut Shakespeare die gesamte Handlung einer Komödie auf einem solchen Mangel auf. Das auf einem komischen Fehler aufgebaute Intrigenspiel ist nur eine Form bei Shakespeare. Die andere ist, daß an sich vernünftige Charaktere in eine unvollkommene, komische Situation gebracht werden. Wir haben also Charakterkomik und Situationskomik. Komödien der ersten Art gehören mehr der Jugendzeit des Dichters an, halten sich näher an die Quellen und besitzen aus diesen beiden Gründen weniger von seiner persönlichen Eigenart. Er will möglichst derbe Wirkungen erzielen. Der reife Dichter bewegt sich lieber in der Situationskomik; sein Streben, zu individualisieren, Menschen des wirklichen Lebens darzustellen, führt ihn über die einseitige Charakterkomik hinaus. Aber das Komische in Person und Situation genügt noch nicht allein. Erst durch das Hinzutreten des Subjekts kommt eine Komik zustande, wie sie sich mit Notwendigkeit aus der Definition des Aristoteles ergibt. In den Begriffen «Unvollkommenheit» und «gefahrlos» liegt ein Urteil des Subjekts, das örtlich und zeitlich verschieden ausfallen kann. Alle Komik ist relativ. Deshalb ist manches für uns nicht mehr komisch, was es für Shakespeare noch war. — Zur Betrachtung des Unvollkommenen muß auch das Gefühl der Vollkommen-

heit in dem betrachtenden Subjekt kommen; erst dadurch stellt sich das Behagen ein, das im Lachen zum Ausdruck kommt. Um das Publikum über seine eigenen Unvollkommenheiten hinauszuheben, liebt es der Dichter, neben das komische Unvollkommene das nicht-komische Vollkommene als Spiegelbild zu stellen, und zwar ist es eine Besonderheit Shakespeare'scher Komik, die beiden Faktoren auf die beiden Handlungen eines Lustspiels zu verteilen. Nicht nur eine ernste Handlung stellt er neben die komische, sondern sogar das Böse, Bedrohliche, Gefährliche führt er ein. Voraussetzung dabei ist, daß der Zuschauer weiß, daß das Böse nicht den Sieg behalten wird. Auch Stücke, die uns vier Akte mit Angst und Mitgefühl erfüllen, um im fünften den komischen Effekt zu bringen, werden mit Recht Komödien genannt. In der komischen Katastrophe laufen alle Handlungen zusammen, in ihr besteht die Einheit der Handlung. Dadurch erhebt sich Shakespeare über die klassizistische Komödie. Seine Komödie erweitert sich zum Weltbild.

Eine Abhandlung über die Verwendung des Komischen in der Tragödie Shakespeares und seiner Zeitgenossen von Raymond Macdonald Alden (*The Journal of English and Germanic Philology* XIII 281ff.) unterscheidet vier Entwicklungsstufen. Die früheste und charakteristischste ist das Einzelintermezzo der komischen Person (Clown). Davon zu unterscheiden sind die Stücke, in denen der Clown so wichtig ist, daß er wiederholt erscheint und eine Art Nebenhandlung bildet. Eine dritte Stufe der Entwicklung beteiligt die Hauptcharaktere an dem humoristischen Dialog. Die Schlußentwicklung, daß zwei Handlungen von gleicher Bedeutung, eine tragische und eine komische, das Stück bilden, erscheint erst am Ende der Shakespeare'schen Periode (in Marstons «Insatiable Countess»). Unter den Tragödien von «Gorboduc» ab bis zum Jahre 1611 sind nach Ausscheidung der Historien und der Seneca-Dramen drei Gruppen zu unterscheiden: 1. Stücke ohne komische Szenen, 2. Stücke mit vereinzelten komischen Szenen, 3. solche mit wiederholten komischen Szenen. Bei Shakespeare hat «Romeo und Julia» ein auffallend starkes komisches Material von verschiedenster Art. Wichtig ist der Umstand, daß das Komische an den Anfang des Stückes gelegt ist und sich von Akt zu Akt verringert, bis es zuletzt ganz verschwindet. In dem Umfang hat Shakespeare das Komische nicht wieder verwendet. Wohl aber hat er auch später, vielleicht mit Rücksicht auf den Komiker der Truppe und als Zugeständnis an die volkstümliche Überlieferung, an dem Clown-Intermezzo festgehalten. Der Narr im «Lear» ist ein Fall für sich; hier haben wir das höchste Beispiel der Verschmelzung des alten komischen Intermezzos mit der ernsten Handlung der Tragödie. Im «Hamlet» enthält die Person des Helden komische Elemente. Nirgends aber erhebt sich bei Shakespeare das komische Material bis zur Stellung einer Nebenhandlung. Auch bestätigt sich Dr. Johnsons Wort nicht, daß Shakespeare stets nach einer Gelegenheit suche, komisch zu sein.

VI. Shakespeares Zeitgenossen.

Politik und Theater zur Zeit Jakobs I.

Von der politischen Verwendung der Bühne während der Regierung Jakobs I. handelt T. S. Graves (*Anglia* XXXVIII 137ff.). Wie zu Elisabeths Zeit, so hatte auch unter Jakob die Bühne eine politische Bedeutung, und die

Dramen gehörten oft zur Maschinerie politischer Propaganda. Man kann drei Gruppen solcher Stücke unterscheiden. Erstens Satiren, die den Beifall des Königs fanden, weil sie sich gegen seine Gegner, die Puritaner und die Katholiken, richteten. Middletons, Marstons, Ben Jonsons Stücke mit antipuritanischer Tendenz wurden sowohl auf der Volksbühne als auch bei Hofe gespielt, und daß der König gegen Angriffe auf die katholische Kirche nicht einschritt, geht aus den Venetianischen Gesandtschaftsberichten hervor. Dagegen war der König ein bitterer Feind der Dramen, die sich allzu unverschämt mit seiner Person, seiner Familie und seinen Günstlingen beschäftigten. Deshalb behielt er sich die Genehmigung der Theatergesellschaften selber vor. Auch waltete der Zensor in einzelnen Fällen mit nach heutigen Begriffen übertriebener Vorsicht seines Amtes. Trotzdem finden sich aber viele Angriffe auf den König, den Adel usw. in den Dramen jener Zeit. Die dritte Gruppe umfaßt die Stücke, die sich mit den auswärtigen Angelegenheiten beschäftigten. Von besonderem Interesse sind die gegen Spanien gerichteten, die in Middletons «Game at Chess» (1624) ihren Höhepunkt erreichten.

Pseudo-Shakespeare'sche Dramen.

Der pseudo-Shakespeare'schen Tragödie «The Two Noble Kinsmen» liegt nach Ottomar Petersen (*Anglia* XXXVIII 213ff.) ein dramatisches Meisterwerk zugrunde, das durch Überarbeitung einzelner Szenen entstellt und durch Einfügen neuer Szenen zu einer unförmlichen Masse aufgeschwemmt worden ist. Solcher angeblichen Überarbeiter werden fünf gezählt. Das Urdrama identifiziert Petersen, gemäß einer Vermutung Colliers, mit Edwards' 1566 vor Elisabeth gespieltem Drama «Palemon and Arcet». Edwards hatte schon in dem gereimten «Damon and Pithias» die Freundestreue verherrlicht; in den herberen «Kinsmen» verzichtet er dem Charakter des Stückes zuliebe völlig auf den Reim. Das 1594 aufgeführte Drama «Palamon and Arsett» mochte nach der ersten Erweiterung von Henslowe als neu bezeichnet werden. Als Überarbeiter kommt Shakespeare nicht in Frage, vielleicht aber ein Shakespeare-Nachahmer. Die Überarbeitungen tragen besonders dem Prachtbedürfnis und der Rührseligkeit Rechnung.

Auf grund eingehender Vergleichung mit anderen Stücken derselben Zeit sucht Levin L. Schücking (*Englische Studien* XLVI 228ff.) das Datum des pseudo-Shakespeare'schen «Sir Thomas Moore» zu bestimmen. Er kommt zu dem Ergebnis, daß das Drama nach 1604, aber vor 1608, dem Rücktrittsjahre des Masters of the Revels, Sir Edmund Tilney, entstanden ist. Da die Verherrlichung eines katholischen Märtyrers nur zur Zeit des Regierungsanfangs Jakobs I. möglich war (1605 setzte schon wieder die schlechte Behandlung der Katholiken ein), ist das Jahr 1604/5 als Entstehungsjahr anzunehmen.

In *The Month* (No. 600 CXXIII 612ff.) beschäftigt sich Herbert Thurston mit der Möglichkeit, daß in einer später eingefügten Szene des «Sir Thomas Moore» uns ein Autograph Shakespeares erhalten ist.

Ben Jonson.

Ein Gedicht in Jonsons Folio von 1616, The Forest XII, an Elizabeth, Countess of Rutland gerichtet, bricht ab mit den Worten: The rest is lost.

Diesen Rest hat William Dinsmore Briggs im MS Harl. 4064 Fol. 243vo gefunden und in den *Modern Language Notes* XXIX 156f. mitgeteilt. Es ist wahrscheinlich, daß eine Anspielung auf die Teilnahme Rutlands am Essexaufstand und auf seine Einkerkerung den Dichter bewogen hatte, den Schluß im Original zu vernichten.

Das sogenannte Newcastle MS (Harley 4955), von dem Gifford und Cunningham wiederholt sprechen, ist von W. D. Briggs untersucht worden (*Anglia* XXXVII 463ff.). Das MS enthält einige Stücke Jonsons, die sonst nicht gefunden werden können, sowie drei Gedichte an ihn und auf ihn, von denen dasselbe gesagt werden kann. Es ist anzunehmen, daß Jonson dem MS nicht fernstand. Es ist von größerer Wichtigkeit als die 12mo Ausgabe von 1640. Jonson unternahm wahrscheinlich zu irgend einer Zeit eine Revision seiner Gedichte zum Zweck der Veröffentlichung. Wahrscheinlich ist er nicht damit fertig geworden. Ob die Folioausgabe das Ergebnis dieser Revision ist, scheint nicht sicher zu sein; immerhin findet man genügend Züge, um sagen zu können, daß man der Folio im allgemeinen folgen darf. Wo man gezwungen ist abzuweichen, soll man lieber den Varianten des MS Harley 4955 als der 12mo Ausgabe folgen. Daß diese sowie die Quarto von 1640 von geringerer Autorität sind als die Folio, sucht ein zweiter Artikel von Briggs nachzuweisen (*Anglia* XXXVIII 101ff.).

Thomas Heywood.

Eine ausführliche Studie hat Philipp Aronstein (*Anglia* XXXVII 163ff.) dem jüngeren Zeitgenossen und in manchem Zuge Geistesverwandten Shakespeares gewidmet. Er gibt eine Zusammenstellung dessen, was wir über sein Leben wissen. Er charakterisiert kurz Heywoods Bildungsgang, sein Studium in Cambridge; darauf sein Londoner Leben als Theatermann im Dienste Henslowes und verschiedener Theatergesellschaften. In der Truppe der Königin Anna, der er am längsten angehörte, hat er wohl keine geringere Rolle gespielt als Shakespeare in seiner Gesellschaft, und auf der Höhe seiner Schaffenskraft haben wir uns Heywood «als einen erfolgreichen Organisator der Bühne und Theaterregisseur, eine Art Max Reinhardt seiner Zeit, zu denken», der sich in erster Linie als Schauspieler fühlte und als Vorkämpfer seines Standes auftrat. Erst als nach dem Tode der Königin Anna 1619 seine Beziehungen zum Theater loser wurden und schließlich 1631 überhaupt aufhörten, tritt der Schriftsteller mehr hervor, der nach Abschluß seiner dramatischen Produktion sich auch anderen literarischen Gebieten zuwendet. Auch als Hofdichter war er in seinen letzten Jahren tätig. Von seinem Privatleben wissen wir so gut wie nichts, von seinen Beziehungen zu Berufsgenossen wie Rowley, Brome, Webster nur wenig. 1648 wird er noch als lebend erwähnt. Aus seinen Werken läßt sich sein glühender, von Chauvinismus freier Patriotismus, seine dem Muckertum und dem Puritanismus feindliche Religiosität, sein weiches, empfindsames Gemüt erkennen. — Den zweiten Teil der Abhandlung bildet eine Analyse der Dramen Heywoods. Aronstein unterscheidet nach dem Stoffkreis und dem Dramentypus einerseits, nach der dramatischen Technik andererseits drei Gruppen: 1. die chronikartigen Dramen aus der Sage, Geschichte und Mythologie, 2. die Dramen aus dem englischen bürgerlichen Leben und 3. die auf Novellen gegründeten romantischen Tragikomödien. In den Rührdramen der zweiten

Gruppe, «A Woman Killed with Kindness», «Fortune by Land and Sea», «The English Traveller» und in dem rührenden Teil von «The Late Lancashire Witches» findet er «das Originelle und zugleich das Bleibende an Heywoods Werk. Hierdurch erweitert er das Gebiet des Dramas und weist sogar über seine Zeit hinaus in eine weit spätere Epoche».

Beaumont und Fletcher.

Textkritische Bemerkungen zu den Stücken «The False One», «The Little French Lawyer», «Valentinian», «Monsieur Thomas», «The Chances» veröffentlicht J. Le Gay Brereton (*Englische Studien* XLVII 209ff.).

Henry Glapthorne.

Jos. Quincey Adams jun. teilt in *The Journal of English and Germanic Philology* XIII 299ff. die handschriftlichen Notizen mit, die er in einer zeitgenössischen Ausgabe von Henry Glapthornes «Wit in a Constable» gefunden hat. Von dem Verfasser des Stückes stammen sie wohl nicht, aber von einem, der sich für das Drama interessierte und die Bemerkungen vielleicht auf Grund einer Originalaufführung machte. (Pearsons Druck von 1814 ist unzuverlässig.) Das Stück scheint zu bezeugen, daß sein Urheber in Cambridge studiert hat. Es finden sich häufige Anspielungen auf die Universität. Glapthorne hat das Stück vielleicht schon in Cambridge geschrieben und später für die Londoner Bühne bearbeitet. Thomas Heywoods «Lord Mayor's Show» von 1639 wird darin satirisiert.

William Heminge.

William Heminge, der Sohn von Shakespeares Freund und Kollegen John Heminge, steht in den beiden von ihm erhaltenen Dramen «The Jewes Tragedy» und «The Fatal Contract» so sehr unter dem Einfluß Shakespeares, daß man fast von Plagiat reden kann. Dies wird an «The Fatal Contract» von Joseph Quincey Adams jun. (*Modern Philology* XII 51ff.) eingehend nachgewiesen und mit den engen Beziehungen zwischen der Familie Heminge und dem großen Dichter begründet. Der Vorname des jungen Heminge läßt vielleicht die Vermutung zu, daß dieser ein Patenkind Shakespeares gewesen ist.

VII. Die elisabethanische Bühne.

Zu dem Aufsatz von T. S. Graves über die Darstellung von Nachtszenen (vgl. Sh.-Jhrb. L 160) äußert sich W. J. Lawrence in den *Englischen Studien* XLVIII 213ff. Gegenüber Withers Theorie vom schwarzverhängten Himmel verweist er auf die Stockungen, die dadurch hervorgebracht worden wären. Oft finden sich doch Nachtszenen inmitten eines Aktes. Außerdem stehe fest, daß die Bühne, d. h. das tiring-house, bei Tragödien mit schwarzen Draperien verhängt wurde. Hätte dann noch die Nacht angedeutet werden sollen, so wäre es zu einer Verwirrung der Symbole gekommen. — Gegen die Häufigkeit von Abendvorstellungen sprechen allgemeine Gründe wie die Gewohnheit, Feuersgefahr, das ungebärdige Publikum. Wie heute, war wohl auch damals schon die Stunde der Mahlzeiten maßgebend. Überdies wurde gegen die Theater

die Klage erhoben, daß sie die Leute von der Arbeit weglockten. Wahrscheinlich fanden Abendvorstellungen nur an Sonntagen statt.

Einen scharfen Angriff richtet George F. Reynolds (*Modern Philology* XII 241ff.) gegen Albright, der den Wert der Stücke William Percys für die Beurteilung Elisabethanischer Bühnenverhältnisse abgeleugnet hatte (vgl. Sh.-Jhrb. XL 161). Abgesehen von der Verwendung von Tafeln mit Aufschriften, kann alles, was wir bei Percy lernen, auch aus Shakespeare belegt werden. Percy ist also zum Beweis der 3 Bühnentüren, der Requisiten auf der Vorderbühne, der Aktpausen, der «incongruous properties», der sog. dramatischen Distanz nicht notwendig, aber er liefert uns gute Beispiele dafür. Gegenüber Albrights Einwänden verweist Reynolds betreffs der Akt- und Szeneneinteilung auf Jonson; gelehrte lateinische Brocken finden sich auch bei Shakespeare, und der Gebrauch, den Percy auf der angeblich lateinischen Bühne von der dramatischen Distanz macht, ist nicht im mindesten terentianisch. Ebenso ist die Verwendung der Wandbehänge (arras) unklassisch. Reynolds gibt sodann eine knappe, sehr lesens- und bedenkenswerte Übersicht über die Hauptprinzipien elisabethanischer Inszenierung, die mit derjenigen, die Percys Stücke erfordern, durchaus nicht im Widerspruch steht. Schließlich weist er aus den uns über Percys Leben bekannten Tatsachen und aus dem, was uns seine Stücke über seine Bühnenkenntnis verraten, nach, daß Percy kein weltfremder Bücherwurm gewesen sein kann, sondern daß er ein wohlunterrichteter Besucher des elisabethanischen Theaters war, der auch den Ehrgeiz besaß, seine Stücke aufgeführt zu sehen.

In den *Modern Language Notes* XXIX 75ff. macht Reynolds auf das genaue Studium der Bühnenverhältnisse aufmerksam, das sich in den Anmerkungen der von Charlotte Porter herausgegebenen *First Folio Edition* findet.

Auf die Frage nach dem Ursprung der Sitte, daß Zuschauer auf der Bühne Platz nahmen, kommt T. S. Graves (*The Journal of English and Germanic Philology* XIII 104ff.) zurück und bringt eine Reihe von Belegen dafür herbei, daß schon lange vor 1577 bei Hofaufführungen der König, bzw. die Königin auf der Bühne saßen, so daß die Schauspieler unmittelbar der Majestät huldigen konnten. Daß dieser Brauch sich von Farrants Blackfriars Theater aus in den anderen Privattheatern verbreitete, hatte nach Graves' Ansicht seinen Grund nicht nur in den Raumverhältnissen des Theaters, sondern auch in der Eitelkeit vornehmer Theaterbesucher, die sich das Privileg, in öffentlichen Vorstellungen an so hervorragender Stelle zu sitzen, wie sie in Privataufführungen die Königin hatten sitzen sehen, gerne etwas kosten ließen.

VIII. Nachwirken Shakespeares.

Wielands Shakespeareübersetzung.

Eine kritische Untersuchung dieser wichtigen Arbeit bringt F. W. Meisnest in *The Modern Language Review* IX 12ff. Wieland löste die Riesenaufgabe, die er sich gestellt hatte, ohne eine Shakespeare-Bibliothek in unserem Sinne zur Verfügung zu haben. Er besaß nur Warburtons achtbändige Shakespeare-Ausgabe (Dublin 1747), das französisch-englische Wörterbuch von Boyer und

ein Verzeichnis Shakespeare'scher Wörter und Redensarten, dessen Verfasser Wieland später vergessen hatte. Außerdem läßt sich, wie es scheint, der Gebrauch von Johnsons Dictionary erweisen; von anderen Ausgaben kommen noch die von Theobald und Johnson (letztere nur für «Hamlet» und «Wintermärchen») in Frage. Ferner kannte Wieland «Le Théâtre Anglois» von La Place, dessen vier erste Bände Shakespeare gewidmet sind, doch ist es ungewiß, ob er ihn benutzt hat. Meisnest geht sodann ausführlich auf die Textgestaltung der Wieland'schen Übersetzung ein, deren größter Mangel in der Versbehandlung zu suchen ist.

Bernard Shaw und Shakespeare.

Über dieses Thema handelt Josef Caro in den *Neueren Sprachen* XXII 433ff. und 509ff. Shaw lobt Shakespeare eigentlich nur in einer Hinsicht: er rühmt die Musik seiner Worte. Dabei wendet er sich heftig gegen Shakespeares Blankvers. Beistimmen muß man Shaw, wenn er gegen die Verballhornung Shakespeares auf der Bühne durch Direktoren und Schauspieler und gegen die operettenhafte Ausstattung eifert und für möglichst lückenlose Wiedergabe und einfache Darstellung seiner Dramen eine Lanze bricht. Besonders heftig greift er Henry Irving an, der seiner Zeit der größte englische Shakespeare-Darsteller war, aber im grunde immer nur sich selbst spielte. Ihm gegenübergestellt wird James Robertson. — Aber die unaufhörlichen Angriffe Shaws auf Shakespeare führen doch zu dem Schlusse, daß er Shakespeare nicht versteht, nicht verstehen kann. Shaw, der es sicher ernst meint und keinen Spott treibt, hat eine allgemeine Abneigung gegen Romantik und Renaissance. Alle Elisabethaner sind ihm gleich verhaßt, nur weniges findet Gnade vor seinen Augen. Die puritanische Gesinnung Shaws, die ihn eine Dramatisierung Bunyans Shakespeare vorziehen läßt, stellt ihn in die Nähe des Anachoreten Tolstoi: die Dichtung soll moralhaft, didaktisch sein.

Shakespeare-Jubiläen.

Der dreihundertfünfzigste Geburtstag Shakespeares ist in ganz Deutschland gefeiert worden, und Presse wie Bühne haben von der unermeßlichen Bedeutung Shakespeares für unser deutsches Geistesleben von neuem Zeugnis abgelegt. Wohl keine deutsche Zeitung hat versäumt, auf Shakespeare hinzuweisen, ein Bild seines Lebens und Schaffens zu geben, seine Eigenart zu charakterisieren und die Frage aufzuwerfen, wie unsere Zeit zu Shakespeare steht. Mußten manche sich damit begnügen, Auszüge etwa aus Max J. Wolffs Shakespeare-Biographie oder W. Diltheys «Das Erlebnis und die Dichtung» zu bringen, so haben doch die meisten führenden Blätter es sich nicht nehmen lassen, in Originalaufsätzen das Shakespeare-Problem von den verschiedensten Seiten zu beleuchten. Eine Anzahl dieser Artikel wurde in mehreren Zeitungen veröffentlicht. Einer der am häufigsten wiederkehrenden war ein Aufsatz, in dem Paul Landau die «Höhenlinien des Shakespeare'schen Genius» zeichnete, die wir um so klarer erkennen können, als wir von dem Persönlichen und Zufälligen im Leben dieses Übermenschen so wenig wissen (u. a. *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 22. April 1914, *Germania* 175). Karl Gerz (*Saale-Zeitung*, 21. April) sieht das Ewige in Shakespeares Werk in seiner unerreichten Meister-

schaft der lebenswahren Menschendarstellung und in seiner absoluten Tendenzlosigkeit. Alexander Härlin (*Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, Unterhaltungsbeilage 96, 25. April) vergleicht Shakespeare mit Homer, mit dem er die Universalität des Weltbildes gemein hat, über den hinaus aber er den voraussetzungslosen Menschen entdeckt hat, in dessen Leben nicht Götter eingreifen, sondern der sich allein aus sich selbst entwickelt und sein Schicksal macht. Das Unerklärbare des Shakespeare'schen Genius sucht Karl Röttger (*Düsseldorfer Generalanzeiger*, 23. April) in einem Dialog zu umschreiben. Shakespeare ist mehr als Dramatiker, Dichter, Künstler: er ist ein Erscheinungskomplex, das Leben selbst, wahrhaftig, einsam-groß, unbewußt, triebmäßig, naiv wie das Meer, wie das Kind. Ernst Heilborn (*Königsberger Allgemeine Zeitung*, 26. April) erblickt das Große und Größte an Shakespeare darin, daß er sein Werk deutungslos ließ. Es wird in Shakespeares Weltauffassung jeder das erkennen, was ihm die Welt der Wirklichkeit gilt. Ewig wird Shakespeare so unbegriffen wie die Wahrheit bleiben. In ähnlicher Weise führt Friedrich Sebrecht (*Leipziger Tageblatt*, 19. April) aus, daß jede Zeit die Schöpfung eines Genies in ihrem Lichte sieht. Unsere Zeit findet bei ihm die Sehnsucht erfüllt, die uns heraustreibt aus der Milieubedingtheit des Naturalismus. C. Th. Kaempf (*Die Post*, Aus Kunst und Leben 187, 23. April) betont das ausgesprochen Germanische in Shakespeares Herkunft, Charakter, Stellung zur Frau und Kunst. In der Menschwerdung seines Genies finde unsere rassische Sehnsucht Erfüllung und Kulmination. Auch Julius Schiller (*Fränkischer Courier*, 22. April) hebt in seinem Gedächtnisblatt das Germanische in Shakespeare hervor. Aber während H. Sinsheimer (*Neue Badische Landeszeitung*, 22. April) feststellt, daß heute, 350 Jahre nach des Dichters Geburt, das ungeheure Formmaterial Shakespeares noch nicht verarbeitet sei, daß die germanische Kulturwelt noch nicht völlig durchdrungen von ihm sei, daß wir nicht die Möglichkeit haben, über die Horizonte, die Shakespeares Dichtung als befruchtender Himmel überspannt, hinauszuschreiten, glauben andere, daß wir über Shakespeare hinausgeschritten sind. So meint Rudolf Franz (*Vorwärts*, 24. April), daß es heute historischen Empfindens bedarf, wenn man Shakespeare tragisch-menschlich erleben will. Für ihn steht Shakespeare an der Schwelle eines neuen Zeitalters, der heraufziehenden Bürgerära. Er, der Hof- und Junkerdichter, war doch zugleich ein urkräftiger bourgeois parvenu. An «Romeo», «Othello» und dem «Kaufmann von Venedig» wird gezeigt, wie die neue Moral der Freiheit des Individuums in Konflikt gerät mit der alten Moral der ständischen Gesellschaftsordnung, wobei die höchste Tragik gerade darin besteht, daß die Vorkämpfer der neuen Moral untergehen. Das *Hamburger Echo* (22./29. April) führt aus, daß Shakespeare zu dem großen Zeitkampf des modernen Arbeiters für die Demokratie in keinem irgendwie sympathischen Verhältnis steht, daß aber seinen Dramen eine Weltanschauung zugrunde liegt, die in ihrem unpolitischen Kern auch die der Demokratie sei, daß sein Drama noch heute ein Kampfruf gegen alle theologische Weltbetrachtung sei. Auch Carl Busse (*Tägliche Rundschau*, Unterhaltungsbeilage 93/4, 22./23. April) erinnert daran, daß Dichter unserer Zeit wie Walt Whitman, Tolstoi und andere, die anstelle der alten aristokratisch-individualistischen Kultur, deren höchste Spitze Shakespeare ist, eine neue demokratische aufbauen, kein Verhältnis mehr zu Shakespeare haben. «Aber ist der Speerschüttler deshalb für uns we-

niger geworden? Und selbst, wenn sich eine neue Kulturepoche auf ganz anderer Basis aufbaut, wenn Gemeinschaftsideale zu immer stärkerer Gewalt aufwachsen, wenn sich damit eine Umformung alter Sitten und Anschauungen durchsetzt — was kümmert das Shakespeare? Gerade dadurch, daß ihn die Schranken bestimmter Sitten niemals einschlossen, daß irgendwelche anerzogenen abgeleiteten Empfindungen ihn so fast gar nicht beschränken, ist er unverwundbar. Er ist unsterblich wie der ursprüngliche Mensch, der unter dem wechselnden Firnis zeitlicher Moden immer der gleiche ist; er ist mächtig wie die Natur, die aller Menschensatzungen am Ende spottet.»

Im Unterschied von diesen allgemeinen Betrachtungen beschäftigen sich andere Aufsätze mit Einzelfragen der Shakespearekunde. Atz vom Rhyn (*Kölnische Volkszeitung*, 20. April) führt uns nach Stratford am Avon, Max Förster (*Weimarische Zeitung* 23. April) zu einer Shakespeare-Feier in Shakespeares Heimat. Hans Schmidt-Kestner (*Saale-Zeitung* 20. März) plädiert in Anlehnung an Joh. E. Schmidts Buch «Shakespeares Dramen und sein Schauspielerberuf» dafür, daß Shakespeare, der britische Mime und Theaterdirektor, Shakespeares Werke schrieb. Karl Fr. Nowak (*Vossische Zeitung*, 22. April) untersucht das Verhältnis Shakespeares zu den Tageszeitungen und Strömungen seiner eigenen Zeit und findet, daß er einer der Aktuellsten war, die überhaupt jemals lebten. Alles in allem schrieb Shakespeare nichts als ein einziges großes Buch seiner Zeit. Eine kurze Übersicht über die Shakespeare-Mythen geben Erich Balzer (*Generalanzeiger für Hamburg-Altona*, 19. April) und R. v. B. (*Reichspost*, Wien, 20. April). Nach Rod. Mengeler (*Münstersche Zeitung*, 20. April) besitzen die Deutschen Shakespeare mehr als die Engländer. Fritz Seger (*Frankfurter Nachrichten und Intelligenz-Blatt*, 23. April) sagt mit Friedrich Gundolf: Die Geschichte des deutschen Geistes in den letzten drei Jahrhunderten ist die Geschichte Shakespeares in Deutschland. Auch Alexander von Weilen (*Neue Freie Presse*, 26. April) überblickt an der Hand Gundolfs, was Deutschland Shakespeare zu danken hat. Die Bedeutung Shakespeares für die deutsche Poesie, wo er immer wieder als Befreier vom Druck konventionell gewordener Dichtung auftrat, und für die deutsche Bühne, der er in den Epochen des Notstandes immer aufs neue der große Helfer und Beschwörer geworden ist, wird von Hans Landsberg (*Hannoverscher Kurier*, 22. April) behandelt. Heinz Amelung (*Deutscher Kurier*, 21. April, *Daheim* 30) stellt dar, wie Shakespeare auf unserer Bühne zum deutschen Klassiker wurde. Den Gang Shakespeares über die deutsche Bühne, von den herumziehenden Komödianten bis zu den beiden modernsten Typen, Max Reinhardt und der Münchener Shakespeare-Bühne, skizziert Irma Schneider-Schönfeld (*Coblenzer Zeitung*, 8. April); und Alfred Klaar verbreitet sich über den Wandel in der Darstellung Shakespeares (*Leipziger Illustrierte Zeitung* 3695, 23. April). Erich Jäger berichtet im *Anhaltischen Staats-Anzeiger*, 25./26. April, von den Beziehungen Dessaus und seines Fürstenhauses zu Shakespeare, während A. J. Weltner in der *Wiener Abendpost* über die Anzahl der Aufführungen Shakespeare'scher Werke am Wiener Burgtheater interessante Angaben veröffentlicht: 29 Bühnenwerke des großen Briten wurden zusammen 2232mal gegeben. Tony Kellen verfolgt Shakespeares Einfluß auf das französische Theater von Cyrano de Bergerac an bis zu Victor Hugo und Ernest Renan (*Weimarische Zeitung*. 95, 24. April).

Wie schon im letzten Jahresbericht (Sh.-Jhrb. L, XVIII) mitgeteilt wurde, ist der Anregung, den 350. Geburtstag Shakespeares durch Aufführungen seiner Dramen zu feiern, von den deutschen Bühnen in reichem Maße entsprochen worden. Die folgende Liste beruht auf den Antworten der Theaterdirektionen, die beim Vorstande der Shakespeare-Gesellschaft eingelaufen sind, und ist nach dem *Deutschen Bühnen-Spielplan*, 18. Jahrg., S. 142ff., ergänzt.

Ort	Theater	Stück
Altenburg	Hoftheater	Wintermärchen
Baden-Baden	Hoftheater (Karlsruhe)	Viel Lärm um Nichts
Bayreuth	Kgl. Opernhaus	Kaufmann von Venedig
Berlin	Deutsches Theater	Was Ihr wollt
„	Kgl. Schauspielhaus	Kaufmann von Venedig
Bern	Stadttheater	Richard III.
Bremen	Stadttheater	Richard III. (22. Apr.) Othello (23. Apr.)
Bremerhaven	„	Hamlet (21. Apr.) Othello (22. Apr.) Was Ihr wollt (23. Apr.)
Cassel	Kgl. Theater	Heinrich V.
Chemnitz	Neues Stadttheater	Julius Caesar
Cöln	Vereinigte Stadttheater	DerWiderspenstigen Zähmung (mit Vor- und Nachspiel)
Danzig	Stadttheater	Richard III. (11. April)
Darmstadt	Hoftheater	Romeo und Julia
Dessau	„	Othello
Dortmund	Stadttheater	Was Ihr wollt
Dresden	Kgl. Schauspielhaus	Hamlet
Düsseldorf	Stadttheater	Komödie der Irrungen
Emden	Märkisches Wandertheater	DerWiderspenstigen Zähmung
Erfurt	Stadttheater	DerWiderspenstigen Zähmung
Frankfurt a. M.	Schauspielhaus	Othello
Freiburg	Stadttheater	Hamlet
St. Gallen	„	Viel Lärm um Nichts
Gera	Hoftheater	Hamlet
Graudenz	Kaiser Wilhelm Sommer-Th.	DerWiderspenstigen Zähmung
Halle	Stadttheater	Sommernachtstraum
Hamburg-Altona	Schillertheater	Kaufmann von Venedig
Hamburg	Deutsches Schauspielhaus	Richard III.
Hannover	Kgl. Theater	Richard III.
Karlsruhe	Hoftheater	Sommernachtstraum
Leipzig	Altes Theater	Macbeth
Liegnitz	Stadttheater	Wintermärchen (5. April wegen Schluß der Spielzeit)
Lübeck	Neues Stadttheater	Heinrich IV., 1. Teil
Magdeburg	Stadttheater	Kaufmann von Venedig

Ort	Theater	Stück
Mainz	Stadttheater	Hamlet
Mannheim	Hof- und Nationaltheater	Macbeth
Mülhausen i. E.	Stadttheater	Romeo und Julia
München	Residenztheater	Maß für Maß
Nürnberg	Stadttheater	Richard III.
Prag	Kgl. Deutsches Landestheater	König Lear
Riga	Deutsches Stadttheater	Wintermärchen
Straßburg i. E.	Stadttheater	Viel Lärm um Nichts
Stuttgart	Hoftheater (großes Haus)	Wintermärchen
Weimar	Hoftheater	Richard III.
Wien	Hofburgtheater	Othello
Wien	Deutsches Volkstheater	Hamlet
Zürich	Stadttheater	Othello

Ihren natürlichen Mittelpunkt hatte die deutsche Shakespeare-Feier in dem Weimarer Jubiläumsfest der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Eine Anzahl der vorstehend genannten Aufsätze hatte hierauf schon Bezug genommen. Aber außerdem erschienen noch mehrere Artikel, die ganz ausschließlich der Gesellschaft und ihrer fünfzigjährigen Geschichte gewidmet waren. Alle machten sich das reiche Material zunutze, das ihnen im 49. Bande des Shakespeare-Jahrbuchs durch Albert Ludwig bereit gestellt war. Dieser selbst würdigte im *Literarischen Echo* XVI 890ff. und in der *Leipziger Illustrierten Zeitung* 3695 vom 23. April noch einmal in knappen Zügen das Lebenswerk der Gesellschaft. In der *Internationalen Monatsschrift* VIII 813ff. führte Max J. Wolff aus, daß von den großen Plänen, mit denen man sich einst bei der Gründung der Gesellschaft getragen hatte, nur herzlich wenig zur Ausführung gelangt sei. Trotzdem dürfe man nicht von einem Mißerfolg des Unternehmens reden; es habe sich nur anders entwickelt, als seine Gründer wollten. Aus der Vereinigung aller deutschen Shakespeare-Verehrer ist eine wissenschaftliche Gesellschaft geworden, in der die englischen Philologen vorherrschen. Ihr verdanken wir es, daß sich die Gesellschaft ein halbes Jahrhundert erhalten hat. Wolff warnt davor, daß die Gesellschaft über ihr jetziges Arbeitsfeld hinausgreife. Man solle dem Theater seine Wege lassen und auf neue Übersetzungsversuche weder fördernd noch hindernd einwirken. Des Dichters Sprachmeisterschaft, die technische Seite seiner Kunst, seine Quellen zu studieren: das habe die Shakespeare-Forschung noch zu leisten, und diejenigen zu fördern, die hieran mitarbeiten, das müsse das Hauptziel der Gesellschaft sein. — Dem Gründer der Gesellschaft, Wilhelm Oechelhäuser, widmete Adolf Teutenberg ein Gedenkblatt (*Kölnische Zeitung*, 23. April).

Das Weimarer Fest fand ein klangvolles Echo in der deutschen Presse. So schilderten, um einige Namen zu nennen, im *Berliner Börsen-Courier* Hans Landsberg, im *Berliner Tageblatt* Paul Schlenther, in der *Bergisch-Märkischen Zeitung* (*Elberfelder Zeitung*) und der *Bonner Zeitung* W. Drechsler, in der *Frankfurter Zeitung* Otto Francke, der *Kölnischen Volkszeitung* W. Calkjar, der *Königsberger Allgemeinen Zeitung* Hugo Daffner, in der *Täg-*

lichen Rundschau Karl Strecker, in der *Vossischen Zeitung* Alfred Klaar und in der *Weimarischen Zeitung* Hans Simon in ausführlichen, fein charakterisierenden Berichten den Verlauf der Festtage. Sie schufen damit den Festteilnehmern wertvolle Erinnerungsblätter. Wer Weimar hatte fern bleiben müssen, konnte sich aus ihnen ein lebendiges Bild machen. Dem künftigen Historiographen der Gesellschaft aber lieferten sie reiches Material zur Beschreibung des Jubiläums, das auch dadurch denkwürdig bleiben wird, daß es wahrscheinlich auf absehbare Zeit das letzte Fest war, bei dem Vertreter aus den verschiedenen, jetzt feindlich getrennten Ländern friedlich miteinander feierten.

Denn die große internationale Huldigung, die im Jahre 1916 aus Anlaß des dreihundertsten Todestages Shakespeares in London stattfinden sollte, wird schwerlich zustande kommen, und wenn die Kriegslage überhaupt eine Feier erlaubt, so wird sie sich im engeren Kreise der englisch-sprechenden Völker und ihrer Freunde abspielen.

Kurz vor Ausbruch des Krieges wurden in England die ersten Vorbereitungen zu einer würdigen Feier des großen Gedenktages getroffen. Mitte Juni trat Sir Herbert Beerbohm-Tree mit dem Plan hervor, im Jahre 1916 den Zyklus der Königsdramen von «König Johann» bis «Heinrich VIII.» festspielmäßig unter internationaler Mitwirkung von Deutschen, Franzosen, Italienern und Amerikanern zur Aufführung zu bringen. Zur selben Zeit wurde eine neue Shakespeare-Gesellschaft, The Shakespeare Association, unter Professor Israel Gollancz gegründet, zu deren Vorstand die Professoren Brandl, Förster und Schick als Vizepräsidenten gehören sollten. Die Aufgabe der Association soll darin bestehen, das Studium und die Wertschätzung Shakespeares mit besonderer Rücksicht auf die Dreihundertjahrfeier durch Vorlesungen, Diskussionen, Besichtigungen und Herausgabe geeigneter Schriften zu fördern und zu zentralisieren und auf diese Weise die Arbeit der älteren Shakespeare-Gesellschaften fortzusetzen. Jeder Anschein von Konkurrenz mit bestehenden Vereinigungen soll aber vermieden werden. Besondere Aufmerksamkeit soll der Bedeutung Londons als des Schauplatzes von Shakespeares Lebensarbeit gewidmet werden (*Manchester Guardian* 17. Juni, *The Times* 19. Juni 1914). Schließlich trat auf Anregung von Gollancz am 3. Juli eine Versammlung unter den Auspizien der British Academy und dem Vorsitz ihres Präsidenten Lord Bryce zusammen, um einen geschäftsführenden Ausschuß zu wählen, der eine Feier in die Wege leiten soll, die der Verehrung entspricht, die Shakespeare bei den englisch-sprechenden Völkern und in der Welt überhaupt genießt. Gegen die Zusammensetzung dieses Ausschusses protestierte der verdienstvolle Leiter der Elizabethan Stage Society, William Poel, der die Ansicht vertrat, nicht den Literaturhistorikern, sondern allein den Leuten vom Theater gebühre es, die Huldigung, die ihrem großen Kollegen gelte, in die Wege zu leiten. Er schlug vor, den 23. April 1916 zu einem «Actors' Sunday» zu gestalten, dessen moralischer und materieller Erfolg dem Schauspielerstande zugute kommen solle.

Der Krieg.

Kurz nach dem fünfzigjährigen Jubelfest der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft hat der Krieg die Bande zerrissen, die in Weimar neubefestigt zu sein schienen. Es ist bezeichnend für den Charakter des deutschen Volkes,

daß neben den berechtigten Gefühlen des Zornes und der Empörung über das Verhalten Englands auch die Trauer über den Bruch mit «dem Lande Shakespeares» zu Worte kam.

«Nur mit Schmerz und mit Bitterkeit spreche ich das Wort England aus», schrieb Gerhart Hauptmann in einem Aufsatz, der im September durch die deutschen Zeitungen ging (u. a. *Börsen-Courier* 397). «. . . Wir haben einen deutschen Dichter, dessen Dramen, wie keines anderen deutschen Dichters, Nationalgut geworden sind: er heißt Shakespeare. Dieser Shakespeare ist aber zugleich Englands Dichterfürst.»

Wie oft ist nicht schon Shakespeare als Vermittler zwischen Deutschland und England in schwungvollen Festreden und Adressen gefeiert worden! Was Ernst von Wildenbruch hierüber dachte, hat er im Jahresbericht 1906 unserer Gesellschaft (Sh.-Jhrb. XLII 9ff.) ausgesprochen. Wie klar er sah, erkennen wir noch deutlicher aus dem (von Otto Francke im *Hamburger Fremdenblatt* vom 14. Januar 1915 mitgeteilten) Entwurf dieser Rede, wo er darauf hinwies, daß Shakespeare ein straffer englischer Nationalist war, dessen Vaterlandsliebe sich gelegentlich (im «König Johann») ganz unmittelbar gegen uns Deutsche gewendet habe. Hieran knüpfte Wildenbruch die Mahnung, «daß wir die Versuche aufgeben sollten durch die Persönlichkeit Shakespeares die persönliche Freundschaft der Engländer gewinnen zu wollen. Abgesehen von den eben angedeuteten Eigenschaften Shakespeares, die ihn zur persönlichen Vermittlung ungeeignet machen, erscheint mir das Bestreben, uns die Engländer geneigt zu machen, auch schon deshalb aussichtslos, weil die englische Persönlichkeit eine viel zu schroffe, in sich abgeschlossene «self made»-Sache ist, um sich von irgend jemand, am wenigsten von uns idealistischen Deutschen, gewinnen zu lassen. Wir sollten uns dem Fremden gegenüber überhaupt mehr an das erinnern, was wir geleistet haben; dann würden wir stolzer werden, würden uns abgewöhnen, im Völkerverkehr immerfort die häuslichen Empfindungen, Freundschaft und Sympathie zu suchen, und würden das erlangen, worauf es im internationalen Leben ankommt. Daß wir da, wo wir die seelische Harmonie zwischen uns und anderen Nationen getrübt sehen, Zuflucht zu einer über uns und ihnen waltenden großen Persönlichkeit nehmen, in der wir uns mit jenen zusammenfinden können, billige ich; aber wenn wir dazu Shakespeare ausersehen, sollten wir ihn nicht immer nur zum Vermittler zwischen uns und den Engländern im besonderen machen wollen. Shakespeare gehört weder den Engländern, noch uns; ein Weltdichter gehört der ganzen Welt.»

Die Stellungnahme Wildenbruchs ist wohl richtiger als die, welche sich in verschiedenen Versuchen offenbart, Shakespeare zum Zeugen gegen sein eigenes Vaterland aufzurufen, wie es u. a. Ernst Boerschel («Shakespeare Englands größter — Ankläger», *Neue Preußische [Kreuz]-Zeitung* vom 13. Aug. 1914), Rudolf Meinrath («Was Shakespeare von seinen Landsleuten sagt», *Hannoverscher Kurier* vom 25. September 1914) und Hermann Schelenz («Shakespeare über seine Landsleute», *Tägliche Rundschau* vom 30. September 1914) getan haben. Es war den Engländern nicht schwer, eine so giftige wie billige Zitatenrache zu nehmen, wie sich z. B. aus dem Brief «of an Englishman», «Herr Wilhelm Shakespeare» überschrieben, in *The Daily Mail* vom 15. November 1914 ergibt. Da wird Portias Urteil über den jungen Deutschen, des Herzogs von Sachsen Neffen («Kaufmann von Venedig» I 2, 91) mit den

Worten begleitet: «Portia, indeed, might have been describing a Prussian fresh from the sacking of Rheims,» und Deutschland der Rat gegeben: «If Germany will be wise, she will keep her hands off our poets as she keeps her hands off our territory.»

Im grunde genommen unnötig war auch die Umfrage, die das Deutsche Theater in Berlin an verschiedene hervorragende Männer richtete (*Tägliche Rundschau* vom 27. Sept. 1914):

«Darf ein Theater, das sich in diesen Tagen der allgemeinen nationalen Erhebung seiner ernsten nationalen Aufgabe im tiefsten Sinne bewußt ist, Shakespeare spielen oder nicht? Sollen wir Shakespeare als Briten und seine Werke als Erzeugnisse des britischen Geistes ansehen oder soll er uns als die große geistige Provinz gelten, die wir Deutschen einmal erobert haben, festhalten und an niemanden wieder herausgeben wollen?»

Die mitgeteilten Antworten lauten:

Shakespeare gehört der ganzen Welt.

Reichskanzler v. Bethmann Hollweg.

Gewiß sollen wir auch jetzt Shakespeare spielen. Wir sollen ihm huldigen als einem der Großen die der ganzen Welt gehören, ganz besonders aber auch uns; denn Shakespeare steht uns Deutschen fast so nahe, als wäre er einer der Unseren. Wir sollen ihn also auch spielen als Engländer, als einen Vertreter des alten England, der sich des pharisäischen England der Gegenwart schämen würde. Und wir sollen ihn zum dritten spielen um zu zeigen, daß wir für den Chauvinismus zu vornehm sind.

Professor v. Wilamowitz-Möllendorff.

Wären nur alle Theaterfragen so leicht zu beantworten, wie die von Ihnen mir vorgelegte! Selbstverständlich soll Shakespeare weitergespielt und auch jetzt gespielt werden. Wir werden uns doch nicht von den hohen Ahnen unserer deutschen Kultur lossagen.

Professor v. Harnack.

Shakespeare gehört der Welt — und Sie sollen ihn spielen.

Professor Max Liebermann.

Es unterliegt für mich nicht dem geringsten Zweifel, daß das Deutsche Theater Shakespeare getrost spielen darf, ja daß es ihn spielen sollte. Der große germanische Dichter, aus dem Heldensinn und Wahrhaftigkeit zu uns eine überwältigende künstlerische Sprache redet, hat nichts gemein mit dem heuchlerischen Geschäftssinn, der heute England gegen uns bewaffnet. Aber das deutsche Volk ist zu der geistigen Kraft, die es für seinen Daseinskampf einsetzt, nicht zuletzt auch durch Shakespeare gebildet worden, der längst der Unsrige ward. Shakespeare streitet in unseren Reihen gegen seine entarteten Landsleute. Es wäre undankbar, wollten wir diesen gewaltigen, geistigen Nothelfer verleugnen.

Professor Gustav Roethe.

Erstens: Wir sind mit den Lebenden verfeindet, aber nicht mit den Toten.

Zweitens: Die großen Mehrer der Geistesschätze der Menschheit gehören der gesamten Kulturwelt und nicht mehr ihrem Vaterland allein.

Drittens: Shakespeare insbesondere ist auf diesem Wege seit einem Jahrhundert uns Deutschen so in Fleisch und Blut übergegangen, daß wir ihn als einen der unsrigen empfinden. Beweis: Jede Aufführung bei Max Reinhardt.

Georg Reicke.

Gewiß soll in diesen Tagen vaterländischen Bewußtwerdens das deutsche Theater seine nationale Aufgabe erfüllen. Kleists «Hermannsschlacht» und «Prinz von Homburg», Hebbels «Nibelungen», Goethes «Götz» und Schillers «Wallenstein» haben freilich das erste Recht und sprechen jetzt unserem Volk am unmittelbarsten zum Herzen. Aber auch auf Shakespeare wollen wir nicht verzichten. Er gehört zu den ältesten und schönsten Eroberungen des deutschen Geistes, die wir wie unseren sonstigen geistigen und materiellen Besitz gegen alle Welt behaupten wollen. Wir haben Shakespeare längst annektiert und geben ihn nicht wieder heraus. Überlassen wir es unseren Gegnern, sich selbst zu verarmen und überdies lächerlich zu machen, indem sie Wagner und Goethe, Beethoven und Schiller aus ihren Ländern verbannen.

Fürst von Bülow.

Shakespeare in seiner sittlichen Größe und seinem weltidealen Humor ist der mächtigste Ankläger gegen das erbärmliche Geschlecht der Engländer von heute, die unter der Führung von Ignoranten so sehr alle Scham verloren haben, daß sie ihren Zynismus offen aussprechen. Wir wissen, daß sie Shakespeare nicht verstehen und nur in seltenen Fällen und ganz ohne Verständnis aufführen; wir aber haben den Großen erfaßt und zu dem unsrigen gemacht, ja er hat in Verbindung mit den Gewaltigen unserer Literatur wesentlich dazu beigetragen, die einzigartige deutsche Kultur zu schaffen. Daß dem so ist, das ist die größte Schmach, welche die heutige englische Gesellschaft zu tragen hat. Darum Shakespeare und wiederum Shakespeare.

Prof. Dr. Joseph Kohler.

Zu dieser Rundfrage macht Julius Bab (*Die Gegenwart* Nr. 41) folgende Bemerkungen:

«Ein ebenso unsachlicher Dilettantismus wie in der Kriegszeit über einem zerstörten Rubens zu jammern, scheint es mir, in der Friedensarbeit einen weltbedeutenden Dichter nach dem Nationale zu fragen. Denn die friedliche, die Kulturarbeit kann und soll ja im Kriege nicht aufhören. Wohl steht mit furchtbarem Recht der Soldat im Vordergrunde der Zeit; wer aber dahinten blieb, der fasse seine Friedensarbeit, fasse die Erhaltung der Kulturgüter, der menschenverbindenden Geistigkeiten nicht minder als Pflicht, nicht minder als ernst und rein zu verrichtendes Werk auf. Alle sagen, daß (wie der Körper um der Seele) so der Krieg um des zukünftigen Friedens willen da ist! So müssen denn aber auch einige dafür sorgen, daß der Friede, wenn er kommt, noch seelische Güter, menschheitliche Gemeinsamkeiten vorfinde! Diese aber können gegen ihre Aufgabe nicht ärger sündigen, als wenn sie in ihr Reich die Gesichtspunkte der streitenden Heere, die nationalen Feindschaften bringen. Solch Irrtum, der den Krieg gefährlich in die letzte Zuflucht des Friedens hinüberspielt, hat sich leider auch bei uns verschiedentlich gezeigt; — daß er durch ähnliche Irrtümer ausländischer Geister herausgefordert war, sollte dem deutschen Denkerstolz keine ausreichende Entschuldigung sein! So ist es nicht gut.

wenn deutsche Dichter und Kritiker zu einem Boykott ausländischer Literatur aufgerufen werden.... Und so ist es auch nicht gut, auch nur die Frage aufzuwerfen, ob man heute auf einer deutschen Bühne Shakespeare, den größten Menschenbildner und Menschheitsberater aller Zeiten und Völker, spielen dürfe. Für die Bühne, die ein Kulturinstitut sein will, ist das die selbstverständlichste aller Pflichten. — Wenn ein gereiztes Nationalgefühl heute gewisse ausländische Bühnenschreiber zweiten bis fünften Ranges, deren ganzer Reiz vielleicht in ihrem ausländischen Gebaren lag, von der Bühne verbannt, so kann es in jedem Sinne nur gut sein. Wo es sich aber um zweifellos hohe Werte der Seele handelt, da hat der Nationalhader einfach zu schweigen, denn die Bühne ist nicht sein Schlachtfeld. Shakespeare ist kein Landsmann von Sir Edward Grey und General French — er ist, nach Hebbels Wort, «so wenig ein Brite wie Jesus Christus ein Jude».

Für die Bühne als Kunststätte gilt heute nur ein Kriterium: welcher Dramatiker ist heute stark, groß, gewaltig und heiter genug, um durch den Sturm dieser Tage hindurch Menschenherzen zu erreichen? Dann aber hat überhaupt niemand den Vorrang vor William Shakespeare, dessen Dramen in hundert bitteren und heiteren Klängen die Geburt der versöhnenden Seele aus den Kämpfen des wilden Leibes verkünden.»

Bücherschau.

Anniversary Papers by Colleagues and Pupils of G. L. Kittredge, presented on the completion of his 28th year of teaching in Harvard University, June 1913. Boston, Ginn, 1913. VII, 462 S.

Der Jubilar ist zu diesem Festbande, der sein Dasein durch eine sechsseitige Bibliographie von Kittredges philologischen Büchern und Artikeln begründet, zu beglückwünschen. Die 36 Kollegen und Schüler, die unter W. A. Neilson als erstem Redaktor die Beiträge verfaßten, haben das Können der amerikanischen Anglistik und zugleich den Kameradschaftsgeist in ihren Trägern ins Licht gestellt. Im folgenden hebe ich nur solche Artikel hervor, die sich auf das Gebiet dieser Zeitschrift beziehen.

B. Wendell, A fantasy concerning the epitaph of Shakespeare, S. 51—54. Als Wendell vor einigen Jahren die Pfarrkirche zu Stratford besuchte, fiel ihm, nahe bei Shakespeares Grabmal, der Umriß einer vermauerten Tür auf. Der Führer sagte, die Türe habe zum Beinhaus geführt. Hat der Dichter vielleicht deshalb die bekannte Grabschrift gedichtet, die einen Störer seiner sterblichen Reste mit Fluch bedroht, damit diese nicht von einem Totengräber durch die zu jener Zeit noch offene Tür ins allgemeine Beinhaus verschleppt würden? Der alte Türumriß in der Kirchenmauer wird so zu einem — allerdings hypothetischen — Zeugnis für Shakespeare'schen Ursprung der Inschrift gestempelt.

C. Brown, Caiphas as a Palm-Sunday prophet, S. 105—118. Das me. Gedicht dieses Namens ist bekanntlich von Wright in *Reliquiae Antiquae* II 241ff. aus der Hs. Sloane 2478 (früh 14. Jh.) gedruckt. Es ist hier auf grund einer Kollationierung nochmals gedruckt und auf seine Entstehung hin betrachtet. Die Schreibung wird als südwestlich angesprochen. Auffallenderweise sind die Reime gar nicht untersucht, obwohl mehrere, besonders der Plural *ȝee soeþ* : *breþ* 'Hauch' 14, deutlich für den Süden sprechen und die Bindung *synne* : *inne* 70 wenigstens den Südosten ziemlich sicher ausschließt. Auch gibt es zu denken, daß ags. festes *y* nur in dem eben zitierten Reim mit *y*, sonst aber in allen sicheren Fällen mit *u* geschrieben ist (fulþe, pulte, gulte, dude, nuste), was uns etwas mißtrauisch gegen die Überlieferung stimmen kann. Der Text ist ohne Unterscheidungszeichen wiedergegeben, doch mit einigen Bindestrichen. die schwerlich in der Hs. stehen; andererseits hätte der Herausgeber das irreführende *stonde ichonder* 29 ohne Sorge in *onderstonde ich* umgruppieren dürfen, oder *ic haddydo* 44 in *ic hadd ydo*. — Um den Entstehungsort festzustellen, geht Brown von einer Anspielung auf den anwesenden *Dene* 34 = Dekan aus

und behauptet S. 114—5, der Dekan müsse dabei an Stelle eines Bischofs fungiert haben, denn *the authority of the dean was second only to that of the bishop*; die Verse müßten daher für eine der südlichen Bischofskathedralen bestimmt gewesen sein. Gewiß war in frühags. Zeit der Dekan im allgemeinen nur der Ersatzmann für den Bischof in dessen ganzer Diözese; aber seit der Dänenzeit wurden alle größeren Diözesen in mehrere Archidiakonate und Diakonate zerlegt. Nach der «Taxatio ecclesiastica» von 1291 gab es in der von Sarum allein vier Archidiakonate und ebensoviele in Bath-Wells (fol. 177ff., 196ff.). Der vom Herausgeber eingeschlagene Weg zur Heimatsbestimmung des Denkmals scheint mir also, obwohl scharfsinnig, doch fraglich. — Für die Erklärung der Zeremonien endlich ist aus den Ritualbüchern von Sarum mancherlei gutes Material beigebracht.

C. E. Stoll, Hamlet and Iago, S. 261—272. Sind die Monologe dieser beiden Leidenschaftsträger immer objektive Wahrheit, oder ist gelegentlich auch Selbsttäuschung der Leidenschaft mit untergelaufen? Im ersteren Falle hatte Jago wirkliche Eifersucht auf Cassio und Othello, Hamlet wirklich eine zeitweise Vergessenheit der Rachepflicht und einmal die wilde Absicht, den König gerade in einer höllensicheren Lasterstunde umzubringen. Wegen der damit verknüpften Schwierigkeiten haben viele Erklärer den letzteren Fall angenommen; Stoll aber verteidigt den ersteren. Er ist überzeugt, daß der Elisabethanische Monolog *is the truth itself*; noch mehr: *the technique of Shakespeare and his times was incapable of coping with the unconscious or subconscious*, S. 261; sogar die Philosophie seiner Zeit *knew not the unconscious*, S. 262. Dagegen ist zu sagen, daß bei Shakespeare der Begriff *self-covered* im Hinblick auf Gonerils Ehebruch vorkommt (Lear IV, 2, 62), sowie *self-endearing* und *self-charity*; daß es nach Ausweis des Oxford Dict. bei seinen Zeitgenossen wimmelt von Ausdrücken wie *self-arching, self-blind, self-conceived, self-deaf, self-deceiving* u. dgl.; und daß 1614, also noch zu Shakespeares Lebenszeit, von dem puritanischen Geistlichen Dyke eine eigene Abhandlung *Mysterious Self-Deceiving* herausgegeben wurde. Man braucht daher nicht erst auf die zu allen Zeiten gleiche Natur des Menschen zu pochen, in der Erregung sich selbst etwas vorzumachen, was objektiv nicht existiert. Dazu kommt, daß Stoll bei Jago, da dessen Eifersucht nirgends im Drama mit einem Worte näher begründet ist, selber *the uncertainty and flimsiness of his suspicions* (S. 263) zugibt und im Hamlet-Charakter ein starkes Element von *unwonted obscurity and confusion* (S. 264) anerkennt. Der überideale Dänenprinz wird für Stoll zu einem Temperamentskranken, einem Melancholiker in der Art des Jaques in «Wie es euch gefällt» oder des Marston'schen «Malcontent», wobei doch zu beachten ist, daß es einen Unterschied macht, ob Shakespeare eine Nebenfigur in einem Lustspiel so ausstattet, oder eine Hauptgestalt in einer Tragödie.

A. H. Thorndike, From outdoors to indoors on the Elizabethan stage, S. 273—7. Nach den zahlreichen Erörterungen über die Shakespeareschen Bühneneinrichtungen betrachtet es Thorndike als gesichert, *that curtains were frequently used*, und zwar gewöhnlich, um zu *shut off the inner stage from the front*. Dies geschah zu folgenden Zwecken: 1. Um bei geschlossenem Vorhang auf der Hinterbühne, die *a specific locality* darstellte, die nötigen Dekorationen vorzubereiten. 2. Um gestellte Gruppen zu enthüllen (discover). 3. Um, während vor geschlossenem Vorhang weiter gespielt wurde, den Hinter-

grund zu wechseln und so eine Ortsveränderung anzudeuten. 4. Um Eintritt in ein Haus oder Austritt aus einem Haus zu markieren. Für letzteren Zweck, der noch nicht ausreichend studiert sei, bringt Thorndike klare Beweise aus der «Yorkshire Tragedy» bei. Seine Darlegung ist durchaus überzeuglich. Ausdrücklich wird dabei das oft bestrittene *principle of alternation* zugegeben, und zwar natürlich in der Auffassung, daß mehrere Szenen auf der Vorderbühne nacheinander spielen konnten.

R. M. Alden, The quarto arrangement of Shakespeare's Sonnets, S. 279—288. Ohne auf Inhaltsdeutung und Personenfragen sich einzulassen, untersucht Alden die Reihenfolge der Ausgabe von 1609 und findet, daß Shakespeare zwei Sonettgruppen in der hier überlieferten Ordnung gedichtet haben kann: 1—17 (a man friend is urged to marry) und 109—125 (estrangement reviewed in terms of penitence and devotion). Die übrigen Sonette betreffend den Freund sind meist zu zwei oder drei zusammengelegt. Die Sonette betreffend die dunkle Dame erscheinen als sieben voneinander unabhängige Paare (131—144), eine Gruppe von sechs Sonetten (147—152, stormy and guilty passion analyzed) und etliche lose Einzelheiten (127—130). Die Herausgeber, mit denen sich Alden zumeist auseinandersetzt, sind Dowden und Beeching; außer ihnen streift er Wyndham, Herford, Neilson, Walsh. Vorsichtig betont er, daß seine Ergebnisse nur möglich, nicht sicher zu nennen sind. Die Änderungen der zweiten alten Ausgabe (1640) sind auch ihm wertlos.

E. A. Greenlaw, Sidney's *Arcadia* as an example of Elizabethan allegory, S. 327—338. Unter Benützung der von Dobell in *Quart. Rev.* 211, 36—90 beschriebenen Urfassung stellt Greenlaw fest, daß die zehn Abenteuer dieses Prosaepos zunächst eine Art Kyropaedie darstellen, und dann eine Reihe Sünden gegen die Liebe. Letztere stellen sich so dar: Erona lästert Cupido und wird dafür bestraft durch die Leidenschaft für Antiphilus: dieser ist grausam gegen Erona; Pamphilus ist der ungetreue Liebhaber, Anaxius hochmütig, Plangus zügellos, Andromena noch zügelloser; Chremes will Weib und Tochter für Besitz opfern; Basilius und Gynecia ergeben sich unlauterer Leidenschaft für Zelmane-Pyrocles. Dagegen sind Zartheit und Schönheit verkörpert in Palladius und dem Pagenmädchen Zelmane, die Freundschaft aber in Pyrocles und Mucedorus. Die Fürstenzucht umfaßt viele warnende Gestalten: Plexirtus als den Tyrannen nach Macchiavellis Schilderung, Clinias, den Sophisten als Amphialus als den Mann des echten Ehrgeizes, Basilius als den König nur dem Namen nach; aber auch den weisen Fürsten Euarchus. Der scheinbar naive Schäferroman entpuppt sich danach als ein Prosaprolog zur «Feen-Königin»: mancherlei Anspielungen auf Elisabeth werden fühlbar; Fulke Greville's Zeugnis bewährt sich, daß Sidney mehr beabsichtigte als nur eine unterhaltende Geschichte zu schreiben.

Ch. M. Greenough, Nicholas Breton, character-writer and quadrumaniac, S. 351—8. Auf die reflektierenden Essays von Bacon waren 1608 die moralischen Charakterbilder von Hall, 1614 die mehr humoristischen von Overbury gefolgt. Danach bemühte sich Breton 1615 und 1616, die Art des Charakterschilderns auf den reflektierenden Essay zu übertragen, wie er selbst sagt. Er definiert also z. B. die Wahrheit nacheinander als den Ruhm der Zeit, die Tochter der Ewigkeit, *a title of the highest grace, and of a divine nature.* Er findet ihr Wesen in Gott, ihren Aufenthalt bei Gottes Dienern, ihren

Willen in seiner Weisheit, ihr Werk in seiner Herrlichkeit, u. dgl. Hiebei pflegte Breton je vier Punkte zusammenzustellen, was Greenough als *quadruplications* bezeichnet.

P. W. Long, From Troilus to Euphues, S. 367—376. Als Vorläufer des «Euphues» werden hier vorgeführt die «Adventures passed by Master F(erdinando) J(eronimo)», die zumeist von Chaucers «Troilus» beeinflußt sind, Gascoigne mit «Don Bartholomeo of Bath», ferner G. Turberville, Whetstone, Harvey und besonders Grange, dessen «Golden Aphrodites» 1577 auch im Übermaß von Parallelen, Fragen und Stabreimen, Sprichwörtern, mythologischen Anspielungen und historischen Anekdoten den Euphuismus vorwegnimmt. Direkter Einfluß auf Lyly wird nicht behauptet, nur Priorität.

J. H. Hanford, The debate element in the Elizabethan drama, S. 445—456. Zunächst werden die «Triumphe» von Cupido und Fortuna berücksichtigt, wie sie in den «Rare Triumphs of Love and Fortune» 1589 und in «Soliman and Perseda» vorliegen. Nachzutragen ist hiebei noch «Tancred and Gismond», wo zuerst Cupido, dann Megaera in eigener Person die Handlung beherrscht, was wieder an Chaucers «Troilus» erinnert: da bittet der Dichter I 7 ff. die Göttin der Qual, die *cruel Furie* um Hilfe, während er selbst der Diener des *God of Love* ist. Anläßlich «Sommer's Last Will» von Nashe geht Hanford etwas auf den Streit der Jahreszeiten ein, der an das alte Weihnachtslied von Epheu und Stechpalme gemahnt. Indem er u. a. den Streit der Redeteile streift, verweist er für das Schulstück «Lingua» 1607 auf ein verwandtes italienisches Spiel, Giorgio Alione's «Comedia de l'omo e de' suoi cinque sentimenti» 1521, das dieselbe Grundidee aufweist und selbst wieder auf einem französischen Schwank beruht. A. Brandl.

K. Borinski, Die antike Kunst in Poetik und Kunsttheorie (Das Erbe des Altertums, Heft IX). Leipzig, Dieterich, 1914. XII, 324 S.

Haupteinteilung: I. Mittelalter, II. Frührenaissance, III. Hochrenaissance und Barock, IV. Poetik der Renaissance. In vielen Unterabteilungen und Paragraphen wird auf kunstkritische Ansichten und Stimmungen verwiesen, die aus dem Altertum herüberkamen. Malerei, Plastik, Architektur, auch Fragen der Mythe und Allegorie, der Latinität, Erotik u. a. nehmen viel Raum ein, bis im IV. Teil die eigentliche Poetik siegt und reimloser Vers, Aristoteles und die Regeln seiner späten Fortsetzer zur Besprechung gelangen. Immerhin bleibt auch hier die Darstellung lose und aphoristisch; sie neigt mehr zum Epigramm als zum Beweis; sie meidet systematische Wege, als müßten sie pedantisch sein, und gefällt sich in Andeutungen, die mehr voraussetzen als erhärten.

Die englische Theoretik vor Shakespeare ist nicht stark berücksichtigt. Wo vom Eingreifen der Ärzte in die Schönheitslehre die Rede ist (S. 222 f.), hätte sich Thomas Elyot gut anziehen lassen. Unter den Rettern des antiken Theaters S. 118 hätte Sidney einen Ehrenplatz verdient. Bei Besprechung des Blankverses wäre neben Trissino S. 213 f. auf Surrey und Marlowe wenigstens zu verweisen gewesen, denn durch sie wurde dies Versmaß Shakespeare nahegelegt, der ihm dann zur Herrschaft im modernen Versdrama verhalf. Wo aber englische Dinge wirklich besprochen werden, kann man nicht immer bei-

pflichten. So wird uns im Absatz «Seneca tragicus bei den Calvinisten» S. 21 gesagt, daß der von Augustin mit besonderer Vorliebe zitierte Seneca gerade vom calvinistischen Schottland und England aus zum Vorbild der christlichen Tragödie gemacht worden sei, als der Tragiker stoischer Fassung und pessimistischer Ergebung, wobei Borinski auf Buchanans «Tochter Jephta's» verweist. Wurde Seneca nicht vielmehr deshalb so einflußreich, weil er der einzige Tragiker in lateinischer Sprache war? Ihn konnte jeder Gebildete des 16. Jahrhunderts lesen, die Griechen aber nur der Gelehrte. Buchanan selbst hat sich bemüht, Euripides durch Übersetzungen bekannter zu machen, und wenn er sich dabei die fast romantisch zu nennende «Alcestis» aussuchte, sieht dies wahrhaftig nicht wie Calvinistische Stoik aus. Marlowe war ein Freigeist und dennoch von Seneca tiefer angeregt als von irgendeinem griechischen Tragiker, und zwar haben ihm gewisse wuchtige Züge bei Seneca besonders zugesagt, z. B. daß *Hercules furens* Pfeile gegen den Himmel abschießt; man kann in solcher Vorliebe eher die Anfänge des Barock sehen als die Betätigung einer Konfession, die dem Theaterwesen überhaupt aus innerlichem Grundsatz widerstrebte.

Fassen wir ins Auge, was Borinski über Shakespeare selber ausführt, so sticht vor allem die Bemerkung hervor, der Elisabethaner sei das «unentwegte» Paraderoß der Streiter gegen die heute besonders gefährdete Antike, S. 243. In einer Anmerkung S. 321 klärt uns Borinski auf, daß er dabei an eine Stelle bei Heinrich von Kleist, «Prinz von Homburg» II 10, gedacht habe. Vorher, S. 202, hatte er als früheres «Paraderoß gegen die Antike» den «divino», d. h. Michelangelo bezeichnet. Diese Kampfesauffassung ist mir in jeder Hinsicht schleierhaft. Sollte man Umwandler und Fortbildner der Antike, wie es Shakespeare und Michelangelo zweifelsohne waren, nicht zugleich in Gegensatz zu ihr stellen dürfen? Ist es verwunderlich, wenn ein moderner Mensch sich von schaffenden Geistern des *cinquecento* anheimelnder berührt fühlt als von uralten? Wir sollen doch nicht ausschließlich und engherzig bei der Antike stehen bleiben, sondern echte Schönheit anerkennen, wie und wo immer sie auftaucht. — Ferner sollen die Prologe zu «Heinrich V.» und zum «Wintermärchen» die Wirkung der damaligen Aristoteles-Diskussion verraten, S. 243, indem sie um Verzeihung bitten, daß die Aristotelische Forderung der Übersehbarkeit (*θεωρία τοῦ ἀναισθήτου*) nicht inne gehalten werde, S. 321. Sollte ein Phantasiegestalter tatsächlich auf solch Aristotelische Anregung angewiesen sein, um die Unzulänglichkeit seiner Bilder gegenüber mancher Wirklichkeit zu betonen? Chaucer war sicherlich von Aristoteles noch unberührt und bittet doch — um nur ein Beispiel anzuführen — den Apollo, daß dieser mit *divyne vertu* ihm helfe, das Haus der Fama zu beschreiben, weil seine eigene Kraft nicht ausreiche. — Mit Recht betont dann Borinski, daß das Gerede des Polonius über Tragödie, Komödie, Pastorale usw. für Shakespeares Kenntnis der damaligen akademischen Dramaturgie zeugt. Nur daß der Dichter dabei den Namen des Aristoteles «aus Rücksicht auf seine Autorität für die Gebildeten im Publikum», S. 244, weggelassen habe, ist fraglich, denn mit solch pedantischen Einteilungen hatte der Stagyrit nichts gemein. — Endlich möchte ich nicht so weit gehen, den Übergang Shakespeares von der losen Fabelführung des «Heinrich VI.» zu der beträchtlich strafferen in «Richard III.» mit der Aristotelischen Lehre von der organischen Einheit, oder seine Vorliebe für Parallelhandlungen mit einem Ratschlag des italienischen Aristotelesschülers Castelvetro zusammenzubringen,

S. 244f.; solche allgemein einleuchtende Dinge der Technik waren ihm bereits durch erfolgreiche Stücke seiner heimischen Vorgänger praktisch empfohlen.

Damit sei dem Grundwert des Buches kein Abbruch getan, das mit großem Wissen und mit viel anregenden Einzelbeobachtungen die Brücken zwischen antikem und Shakespeare'schem Kunstdenken zu schlagen versucht. Der Verbindungsfäden waren zu viele, als daß der gelehrteste Historiker sie alle zu sammeln vermöchte. Es ist gewiß ein richtiger Standpunkt, den «Hamlet»-Dichter als Renaissanceautor zu studieren; nur braucht im Hinblick auf seinen literarischen Freundeskreis, seine Bühnenerfahrung und eigene Kombinationskraft nicht so leicht ein Bucheinfluß vermutet zu werden, wo eine bloße Denkparallele vorzuliegen braucht. A. Brandl.

Deutsches Bühnen-Jahrbuch (Erster Neuer Theater-Almanach). Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch, begr. 1889, hrsg. von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, Berlin, Charlottenstr. 85. 26. Jahrg. 1915. Berlin, Günther. XV, 804 u. 39 S.

Die Schriftleitung hat sich durch den Krieg nicht abhalten lassen, einen stattlichen Band zu schaffen, die bibliographischen und Adressenteile umsichtig zu versorgen und noch manchen Fortschritt über die bisherige Gepflogenheit hinaus einzuführen. Das Buch ist eine Heerschau nicht bloß über die Darsteller, die technischen und dramaturgischen Beamten, die Direktoren und Intendanten, sondern auch über die Geister, die über dem deutschen Theater walten: wie viele Höfe und Städte kommen den Privatunternehmern zu Hilfe, wie viele Maler und Ingenieure stellen ihre Kunst in den Dienst des Dramas, wie viele Schulen, nützliche Stiftungen, wohltätige Hilfseinrichtungen und selbstorganisierte Körperschaften sorgen für innere Gesundheit und Kraft! Wieviel Metall in diesem Volke phantasiereger Arbeiter steckt, hat der Krieg gezeigt: ein markiger Aufruf forderte alle Mann auf, die Sorge um das Vaterland über jedes private Interesse zu setzen; durch viele Seiten ziehen sich die Namen der Herren, die — sehr oft freiwillig — unter die Waffen getreten sind; von Heldentum in Wirklichkeit spricht die Liste der auf dem Felde der Ehre Gefallenen. Und auf jeder dieser Bühnen ist Festtag, wenn Shakespeare auf dem Zettel steht; jeder Darsteller fühlt sich gehoben, wenn er eine Shakespeare'sche Rolle zu spielen hat; auf dieser Begeisterung des ganzen Personals beruht wesentlich die lebendige Wirkung, die der Stratforder über unsere Landsleute ausübt — trotz politischer Ungunst der Zeit, trotz der Erwürgungs- und Aushungerungsabsichten des heutigen England: wahrhaftig ein Schauspiel ohne Schein!

Leistungen auf dem Shakespeare-Gebiete werden besonders in den Nekrologen erwähnt, deren mehrere mit Bildern begleitet sind. Bei Hermann Nissen erfahren wir von seinem grimmigen Petrucchio, bei Maximilian Wilhelmi von seinem charakteristischen Shylock und Jago, bei Nuscha Butze von ihrer reizvollen Widerspenstigen und Beatrice, und bei Elisabeth Schneider mahnt uns wenigstens ein allgemeiner Hinweis an ihre klassischen Weimarer Darbietungen am Shakespeare-Tag. Besonders eingehend ist der weltberühmte Herzog Georg von Meiningen geschildert. Der Einfluß der Münchener Historienmalerei auf sein Schauen und Wirken ist kräftig betont; als Schüler Kaulbachs war er gewöhnt, die Hauptszenen als bedeutsame Bilder sich zu denken, in denen

jeder Darsteller, auch der von kleineren Rollen, sowie «das Volk» Vollkommenes bieten und zugleich keiner aus dem Rahmen des Ganzen herauswachsen sollte. Zu diesem echt künstlerischen Vorgehen wußte er sich geeignete Helfer zu suchen, unter denen der Regisseur Ludwig Chronegk hervorgehoben wird; er umgab sich mit einem dramenverständigen Menschenkreis, wandte jedem eine individuelle Fürsorge zu und wußte doch sein Fürstenrecht mit der nötigen Kraft zu gebrauchen. Seine Persönlichkeit wird in der kurzen Biographie, die Eugen Isolani S. 60—66 von ihm entwirft, wirklich lebendig und man begreift den Siegeszug, den die Meininger von 1874 ab durch 17 Jahre hielten. Das Theater bedarf immer eines geistigen und kunstgerechten Zuflusses von außen, um eine neue Stufe der Dramenausschöpfung zu erklimmen; Temperament und Routine sind unerläßlich, aber nicht ausreichend; ein heller Kopf muß weiter sehen und seine Visionen auf die Seelen und Leiber Anderer zu übertragen verstehen. Indem das Jahrbuch solch denkhafte Elemente aufnimmt, erwirbt es sich um die Hebung unseres literarischen Theaters und aller Deutscher, die es besuchen, ein unleugbares Verdienst. A. Brandl.

Ungarisches Shakespeare-Archiv (Magyar Shakespeare-Tár) für das Jahr 1913. VI. Jahrgang. Herausgegeben von der ungarischen Kisfaludy-Gesellschaft. Redigiert von Dr. Zoltán Ferenczi. Budapest 1913. 320 S.

Wenn wir den Inhalt der bis jetzt erschienenen sechs Bände des Ungarischen Shakespeare-Archivs miteinander vergleichen, bemerken wir, daß es von Jahr zu Jahr neue Gebiete betritt, die seine Lebensberechtigung erst recht augenscheinlich machen. Die früheren Bände waren hauptsächlich der eigentlichen Shakespeare-Forschung gewidmet, der jetzige Redakteur jedoch scheint sich auch auf die übrige englische Literatur, vor allem auf die Literatur der Shakespeare'schen Epoche erstrecken zu wollen. Folgende Beiträge bilden den Inhalt des sechsten Jahrganges: Albert von Berzeviczy, Die Sonette Michelangelos und Shakespeares. Shakespeare war zwei Monate nach dem Tode Michelangelos geboren, dessen Sonette erst 1623 erschienen sind, so daß ein direkter Einfluß Michelangelos auf Shakespeare ausgeschlossen ist. Der Verfasser gibt uns eine tiefgehende Schilderung der Sonette beider Künstler und stellt dabei die Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten ihrer Erzeugnisse fest, die, obgleich durch die Sonettendichtung Italiens als gemeinschaftliche Quelle befruchtet, infolge der verschiedenen Lebensschicksale und Charaktere der Dichter große Unterschiede aufweisen. — Bernhard Alexander, Hamletiana. Der Verfasser einer umfangreichen Hamlet-Monographie behandelt hier die Hamlet-Neuerscheinungen der letzten Jahre. Wulffens Erklärung (Shakespeares Hamlet ein Sexualproblem 1913), das Hamlet-Problem kann bei Annahme einer blutschänderischen Liebe zur eigenen Mutter gelöst werden, wird geistreich widerlegt. Ebenso die Darstellung von Lewis (The Genesis of Hamlet 1907), der die Widersprüche des Stückes auf die Grundlage desselben, den angeblich Kyd'schen Hamlet zurückführen wollte. Setäläs sagenvergleichender Versuch (Kullervo-Hamlet 1911) erfährt einige ungläubige, Daffis (Hamlet auf der deutschen Bühne 1912) anerkennende Worte. — Desider Rózsa, Die Vorläufer Shakespeares. II. Greene. Nachdem der Verfasser im V. Jahr-

gang des Ungarischen Shakespeare-Archivs Marlowe behandelt hatte, gibt er jetzt eine Darstellung Greenes und seiner Dramen, jedoch entbehrt sein Artikel aller Selbständigkeit und ist auch infolge der sehr primitiven Form ganz belanglos. — Hugo Latzko, Ben Jonson. Eine klare Darstellung des Lebens und der Bestrebungen Ben Jonsons um die Regelung des englischen Dramas und um die Verbesserung der englischen Sitten, wie dies in seinen Sittenkomödien zum Ausdruck gelangt. — Alexander Fest, Was wußte Shakespeares England von Ungarn. 1. Viele Engländer kamen schon zu Shakespeares Zeiten nach Ungarn, wobei sie besonders durch die Türkenkämpfe angezogen wurden. Der erste Engländer Sir Philipp Sidney hielt sich 1573 längere Zeit in Ungarn auf. Ihm folgten andere, wie Lord Thomas Arundel, Edw. Barton, John Smith, Lithgow. Noch regere Verbindung erfolgte aber zur Zeit Gabriel Bethlens, des Fürsten von Siebenbürgen, die aber schon nach Shakespeare fällt. 2. Die englische Literatur weiß in der Shakespeare'schen Epoche noch sehr wenig von Ungarn. Der Name Ungarns kommt als ganz vage Bezeichnung auch in den englischen Romanzen des XVI. Jahrhunderts vor, noch häufiger erscheint er aber in den aus dem Italienischen übersetzten verschiedenen Novellensammlungen (z. B. Bandello), von wo er dann auch in die Dramen Marlowes, Greenes, Ben Jonsons und Shakespeares übergeht. Das wirkliche Ungarn kennen nur die Geschichtswerke und Reisebeschreibungen. — Arthur Weber, Shakespeare und Alexander v. Kisfaludy. Der erste direkte Einfluß Shakespeares auf das ungarische Drama war bisher bei Josef Katona (Bánkbán 1821) nachgewiesen. Der Verfasser beweist, daß Shakespeare schon auf die dramatische Tätigkeit Alexander Kisfaludys (1813—1820) im Aufbau der Stücke und auch in Betreff verschiedener Einzelmotive von großem Einfluß war. Besonders sein posthumes Drama «Bánk» verdankt Shakespeare viele Anregungen. — Gustav Heinrich, Shakespeare und Ariosto. Ein Vergleich zwischen «Der Widerspänstigen Zähmung» und dem «Suppositi» des Ariost, dem die Bianca-Episode bei Shakespeare entstammt. — Josef de Perott behandelt in zwei Artikeln (Die Nausicaa-Episode im «Ritterspiegel» und Shakespeares Perikles; Archivosa im «Ritterspiegel» als Beitrag zur Erklärung Philasters und Cymbelines) die Übereinstimmungen zwischen dem genannten spanischen Roman und einiger Shakespeare'scher Stellen. — Josef Bayer, Mißbrauch des Namen «Shakespeare». Eine Mystifikation aus 1812, die ein Drama von Kratter (Menczikoff) unter Shakespeares Namen dem Publikum vorführte. — Georg Kristóf, (Kölcsey über Shakespeare) behandelt die Stellen, an denen der ungarische Dichter Kölcsey in seinen Werken und Briefen den Namen Shakespeares erwähnt, woraus auf eine eingehende Beschäftigung mit dem englischen Dichter zu schließen ist. — Frau Ilona Ginever-Györy (Die Sommersaison zu Stratford) berichtet über die Sommeraufführungen Shakespeare'scher Stücke zu Stratford. — Außerdem finden wir im Ungarischen Shakespeare-Archiv die Übersetzung des Marlowe'schen «Edward II.» (übersetzt von Desider Rózsa), einiger Sonette Michelangelos (übers. von Anton Radó), der «Tragödie von Yorkshire» (übers. von Ludwig Bodrogi), ferner Rezensionen und eine ungarische Shakespeare-Bibliographie vom Jahre 1912 (von Árpád Hellebrant).

Dr. Arthur Weber.

Neue Shakespeare-Ausgaben.

Über englische Shakespeare-Ausgaben ist diesmal wenig zu berichten. Die letzte uns zugegangene Ausgabe ist der wundervolle Kunstdruck des «Coriolan», den der rühmlichst bekannte, unermüdliche T. J. Cobden-Sanderson[1]) im Mai vorigen Jahres herausgebracht hat. Der Text ist, wie bei früheren Stücken der Serie, genau nach der ersten Folio gegeben; jedoch sind auch diesmal wieder offenkundige Druckfehler im Text verbessert, worüber ein Anhang genaue Rechenschaft gibt. Reichlicher als sonst sind diesmal Textbesserungen aufgenommen, sowie namentlich Veränderungen an der Interpunktion — nicht immer ganz einwandfrei, wie mir scheint — eingeführt. Gegen die sonstige Gewohnheit der sorgfältigen Doves Press haben sich leider einige Druckfehler eingeschlichen, die der Herausgeber mit längerer Krankheit zu entschuldigen bittet. Mit welch wehmütigen Gefühlen wir diesen Band aus der Hand legen!

An deutschen Shakespeare-Ausgaben sind zunächst drei Schulausgaben zu erwähnen: «Der Kaufmann von Venedig», herausgegeben von Johann Geldner[2]), «Wie es Euch gefällt» von dem ehemaligen Würzburger Lektor Herbert Wright[2]) und «König Lear» von H. Remus[3]), die alle drei in Kommentar wie Einleitung einen gediegenen Eindruck machen und sich für Schulzwecke sicherlich recht brauchbar erweisen werden.

Endlich sind in der zweisprachigen Ausgabe des Tempelverlages, deren geschmackvolle Ausstattung wir schon vor zwei Jahren loben konnten (Jb. 49, 228), wiederum zwei neue Stücke erschienen: «Othello» und «Lear»[4]). Der deutsche Text bietet die Übersetzungen von Baudissin und Tieck in möglichst ursprünglicher Form. Schücking, der Herausgeber des «Lear»-Bandes, hat dafür auf den Schlegel-Tieck'schen Originaldruck v. J. 1840 zurückgegriffen, nicht auf «die vielfach willkürlich schaltende Revision» von Bernays. Übersetzungsfehler sind im Anhang richtig gestellt. Die Schwierigkeit, welcher englische Text dem deutschen gegenüberzustellen sei, bleibt weiterhin ungelöst. Max Meyerfeld, der Herausgeber des «Othello», ist der Frage überhaupt nicht näher getreten; Schücking folgt «im Großen und Ganzen» dem Craig'schen Text der Arden Edition.

Kadettenhaus Potsdam. Max Förster.

---

[1]) The Tragedy of Coriolanus. By William Shakespeare (1623). [Printed by T. J. Cobden Sanderson at the Doves Press, 15 Upper Mall, Hammersmith, from the Text of the First Folio . . . MDCCCCXIV]. 165 S. 200 Exemplare. Preis: £ 2 2 s. (15 Exemplare auf Pergament: £ 10 10 s.).

[2]) Neusprachliche Klassiker mit fortlaufenden Präparationen, herausgegeben von Christoph Beck und Heinrich Middendorff: a) The Merchant of Venice, by William Shakespeare. Edited by Johann Geldner. 103+62 S. 1913. Preis: 1,40 M. geb. b) As You Like It, by William Shakespeare. Edited by Herbert Wright. 112+23 S. 1914. Preis: 1,30 M. geb. Bamberg, C. C. Buchners Verlag.

[3]) Englische und französische Schriftsteller der neueren Zeit. Für Schule und Haus herausgegeben von J. Klapperich. 65. Bändchen: König Lear, by William Shakespeare, with Introduction and Explanatory Notes, edited by Dr. H. Remus. Berlin und Glogau, Carl Flemming, 1914. XXII u. 140 S.

[4]) Tempel-Klassiker. Shakespeares Werke, englisch und deutsch: a) Shakespeare, Othello, the Moor of Venice. 314 S. b) Shakespeare, King Lear. 313 S. Der Tempel-Verlag in Leipzig [1914]. Preis: geb. 3 M., in Leder 3,75 M.

Zu Shakespeares Sprache.

Die Lautlehre erweist sich immer noch als der uns am besten bekannte Teil des elisabethanischen Englisch; und so konnte es ein junger schwedischer Gelehrter, R. E. Zachrisson, unternehmen, in seiner Göteborger Antrittsvorlesung eine kurze Übersicht über «Shakespeares Aussprache»[1]) zu geben. Daß es sich dabei um eine eingehende Begründung seiner Ansichten nicht handelt, versteht sich bei der Schwierigkeit des Themas von selbst. Der Verf. durfte aber eine solche kurze, mehr oder weniger dogmatische Zusammenfassung umso eher wagen, als er sein Material bereits in seinem Werke über «Pronunciation of English Vowels, 1400—1700» (vgl. Jb. 50, 221) in ziemlicher Reichhaltigkeit vor uns ausgebreitet hatte. Trotz des dogmatischen Charakters der kleinen Arbeit möchte ich den Hauptinhalt derselben doch hier zusammenstellen, zumal kurze, übersichtliche Angaben über das interessante Thema dem deutschen Shakespeare-Freunde sonst nicht zugänglich sind.

Wie Shakespeare selbst das Englisch seiner Dramen ausgesprochen hat, ist ein Problem, das sich, genau genommen, nicht lösen läßt. Als Knabe und als Jüngling hat er sicherlich den Provinzialdialekt seines Heimatortes Stratford gesprochen und im trauten Familien- und Freundeskreise, ebenso wie Walter Scott, vielleicht bis an sein Lebensende daran festgehalten. Die Londoner Aussprache wird er erst nach seiner Übersiedelung in die Hauptstadt kennen gelernt und sich für seine Bühnenlaufbahn anzueignen versucht haben. Im damaligen London muß man, wie zahlreiche, noch erhaltene Lehrbücher der englischen Aussprache beweisen, in den Kreisen der Gebildeten das Bedürfnis nach einer über den Lokalaussprachen stehenden, hochenglischen Aussprache bereits gefühlt haben. Aber wieweit diese Idealaussprache auch auf der Volksbühne nachgeahmt wurde, wissen wir nicht; und selbst wenn dies der Fall war, dürfen wir uns keinesfalls die damalige Bühnenaussprache als etwas sehr Einheitliches vorstellen. Zudem würde sich für Shakespeare noch das weitere unlösbare Problem ergeben, wie weit er seine heimatliche Dialektaussprache der Londoner Bühnensprache angeglichen hatte. Wenn wir somit nicht haarscharf sagen können, wie Shakespeare selbst seine Dramen deklamiert hat, so können wir doch mit ziemlicher Sicherheit sagen, wie die gebildeten Kreise Londons damals aussprachen. Daß es sich auch hierbei, genau genommen, nur um Annäherungswerte handeln kann, ist einleuchtend. Diese Approximativwerte werden sich aber kaum wesentlich von Shakespeares Ideal der englischen Aussprache entfernt haben, so daß wir sie ruhig auch als Shakespeares Aussprache betrachten können, sofern wir uns nur die Möglichkeit gegenwärtig halten, daß Shakespeares Praxis der Theorie vielleicht nicht immer ganz nachkam. Daß in London damals Bürger lebten, die von diesem Aussprache-Ideal sich sehr weit entfernten, lehrt uns die Orthographie in den Tagebüchern des Kaufmanns Machyn und des Theaterspekulanten Henslowe.

Die Möglichkeit, die Aussprache vergangener Zeiten zu bestimmen, geben uns 1. alte Aussprachelehrbücher, 2. merkwürdige Orthographien, die anscheinend die Aussprache ihrer Schreiber wiederspiegeln und 3. der Reimgebrauch bei den

---

[1]) Shakespeares Uttal, av R. E. Zachrisson. [Studier i modern språkvetenskap, utg. av Nyfilologiska Sällskapet i Stockholm, V 2]. Uppsala, Almqvist & Wiksells Boktryckeri-A.-B., 1914. 43 S.

Dichtern. Alle drei Arten sind für die elisabethanische Zeit reichlich genug vorhanden. Von englischen Orthoepisten kommen von Shakespeares Zeitgenossen in Betracht der Lexikograph Cotgrave († 1634?), der Oxforder Philologe Butler († 1647), der Schotte Hume, der Dichter Ben Jonson und vor allen der gelehrte Rektor des Londoner Paulus-Gymnasiums Alexander Gill († 1635), der uns sorgfältigere und zuverlässigere Aussprachcangaben als irgendein Vorgänger geliefert hat, wenn er auch, wie fast all diese Sprachlehrer, stark konservative Lautneigungen aufweist. Die Franzosen, die damals Lehrbücher des Englischen verfaßt haben, Leute wie Bellot, Desainliens, Maupas, Erondelle und Delamothe, sind zumeist Hugenotten und hatten sich nach ihrer Flucht aus Frankreich als Sprachlehrer in London niedergelassen. Natürlich kommen auch Lehrbücher des Französischen für Engländer in Betracht, in denen die französischen Laute mit den englischen verglichen werden. Endlich ist hier auch der italienische Sprachlehrer Florio († 1625) zu nennen, der wertvolle Vergleiche zwischen italienischer und englischer Aussprache gemacht hat.

Bei der Verwertung merkwürdiger Schreibungen in zeitgenössischen Dokumenten (Briefen, Tagebüchern, Urkunden) muß man scharf scheiden, ob es sich um wirkliche phonetische Schreibungen handelt, d. h. solche, die dem Streben erwachsen sind, die veränderte Aussprache graphisch wiederzugeben, oder nur um Fehlschreibungen bzw. lautlich berechtigte Doppelformen. Nur die ersteren können natürlich als Aussprachekriterium in Betracht kommen. Für Shakespeares eigene Werke kommt dies Kriterium überdies kaum in Frage, weil die Orthographie in den alten Drucken seiner Werke höchstwahrscheinlich nicht von ihm selbst, sondern von den Druckern herrührt.

Beträchtlich unsicherer als die beiden genannten ist das dritte Kriterium, die Reimbindungen, weil man nicht mit Bestimmtheit sagen kann, in welchem Umfange damals traditionelle und unreine Reime verwendet sind. Sicher ist jedenfalls, daß sich auch bei Shakespeare im Reim fortschrittliche oder dialektische Aussprachen finden, die seiner eigenen Aussprache höchstwahrscheinlich fremd waren.

Auf Grund der genannten Kriterien glaubt nun unser Verfasser folgende Lautwerte für die englischen Vokale in Shakespeares Zeit aufstellen zu dürfen, wobei er jener Zeit in einzelnen Punkten eine fortschrittlichere Aussprache zuweist als bisher üblich war.

Wörter, die ein kurzes me. *a* enthalten, wie z. B. *I can, cask* und *card*, wurden damals bereits mit [æ], also [*kæn, kæsk, kærd*] gesprochen[1]). Dies bezeugt deutlich Ben Jonson, der den Laut dünner, d. h. geschlossener, als franz. *a* nennt. Auch Shakespeares Reime von *a* mit *e* sprechen dafür, ebenso wie gelegentliche phonetische Schreibungen von *e* für etymologisches *a*. Wenn andere Forscher Shakespeare noch die ältere Aussprache mit [*a*] zuschreiben zu müssen glaubten, weil französische wie englische Orthoepisten den Laut dem französischen *a* gleichsetzten, so ist daran zu erinnern, daß diese Gleichsetzung von englischem und französischem *a* auch noch am Ende des 17. Jahrhunderts vorkommt, wo sicher schon die Aussprache [æ] allgemein durchgedrungen war.

Langes me. *ā* in Wörtern wie *take, name, cane* wurde wie [$\bar{æ}$] oder [$\bar{e}$] ausgesprochen, wie deutlich englische und französische Grammatiker sowie phone-

[1]) Phonetische Zeichen und phonetisch geschriebene Wörter sind von mir in eckige Klammern eingeschlossen.

tische Schreibungen mit *e* statt *a* bezeugen. Butler und Hume hörten zwischen kurzem und langem *a* auch einen qualitativen Unterschied, was durchaus stimmt, wenn sie kurzes *a* wie [æ], langes *ā* aber geschlossener wie [ɛ̣̄] sprachen. Die Franzosen Desainliens, Bellot, Erondelle und Maupas identifizieren den englischen Laut direkt mit ihrem [ɛ̣̄] in *faire* und *êstre*. Daß daneben, wie Prof. Luick will, in Londoner Gelehrtenkreisen die Aussprache mit reinem [ā] fortbestanden habe, hält unser Verfasser für einen Irrtum. Die dahin deutenden Angaben bei Gill und anderen klassischen Philologen sind daraus zu erklären, daß diese Grammatiker sich an das Fünf-Vokal-System der Römer anklammerten und auf feinere Lautunterscheidungen wenig Wert legten.

Die Frage, wie das me. *ai, ei* in *day, way, convey, feign* damals ausgesprochen wurde, gehört zu den schwierigsten Problemen der englischen Lautlehre, da die Angaben der Grammatiker nicht ganz eindeutig sind. Aber die meisten englischen Grammatiker weisen doch auf eine Aussprache wie [ɛ̣̄ⁱ], d. h. ein langes oder halblanges ɛ̣̄ mit nachfolgendem Gleitlaut *i*. Diese Aussprache wird aller Wahrscheinlichkeit nach damals unter den gebildeten Londonern die übliche gewesen sein. In niederen Kreisen kam allerdings bereits die monophthongische Aussprache mit [ɛ̣̄] vor, die Gill aber ausdrücklich als ungebildet verwirft. Sollte Shakespeare diese vulgäre Aussprache im Ohr gelegen haben, als er *mane* mit *again* (Venus und Adonis) reimen ließ? Oder ist dies einfach als unreiner Reim aufzufassen? Sonst hat er jedenfalls Reime von *ā* mit *ai* gemieden.

Das me. offene ɛ̣̄ in Wörtern wie *beam, steal* und *seal* wurde zu Shakespeares Zeit sicherlich wie geschlossenes [ɛ̣̄] ausgesprochen. Dies beweist uns klar der Italiener Florio, der den englischen Laut mit geschlossenem italienischen ɛ̣̄ in *vedere, tenere, sedere* gleichsetzt. Wenn die gleichzeitigen Franzosen den englischen Laut mit französischem offenen ɛ̣̄ identifizieren, so erklärt sich das einfach daraus, daß die Franzosen damals ein langes geschlossenes ɛ̣̄ in ihrer Sprache nicht besaßen. Die heutige Aussprache mit [ī] galt damals noch durchaus als vulgär (Gill).

Kurzes me. *e* in *bell, tell, meddle* wurde damals wie heute mit relativ geschlossenem [e] gesprochen.

Me. langes geschlossenes ẹ̄ in Wörtern wie *to be, me, agree* klang nach dem einstimmigen Zeugnis aller Grammatiker damals schon, wie heutigentages, als [ī].

Das me. ī in Wörtern wie *ride, mine, lie* wurde sicherlich schon damals als Diphthong ausgesprochen (— Hume, Butler, Gill, Bellot, Maupas bezeugen dies —), und zwar höchstwahrscheinlich wie [*ei*] oder [*əi*]. Für Shakespeare noch eine ältere Lautung [*ij*] anzunehmen, geben zwei Reime wie *quickly*: *unlikely* und *live*: *contrive* keinen genügenden Grund, zumal in beiden Fällen lautliche Nebenformen (ne. *lickly* und me. *contreve*) möglich sind.

Me. ọ̄ in Wörtern wie *do, moon, foot* wurde damals wie heutzutage als [ū] gesprochen.

Daß me. ū in Wörtern wie *house, how, brown* damals ein Diphthong war, wird allgemein anerkannt. Schwer ist es aber, den ersten Bestandteil dieses Diphthonges genau zu bestimmen, weil die Grammatiker zwischen *ou* (Gill), *au* (Bellot) und *eu* (Sherwood) schwanken. Möglicherweise sind alle diese Angaben nur Versuche, den modernen Laut [*əu*] zu bezeichnen; andererseits ist auch mit der Möglichkeit zu rechnen, daß die Aussprachen [*ou*], [*eu*], und [*əu*] zu Shakespeares Zeit nebeneinander vorkamen. Die vereinzelten Reime *bone*:

down und *sycamore*: *hour* bei Shakespeare berechtigen nicht zu der Annahme, daß Shakespeare die mindestens eine Generation ältere Aussprache [*uw*] noch gebraucht habe.

Wie weit *u* in Wörtern wie *sun, but, nut* schon mit dem heutigen Laut [ʊ] oder noch mit [*u*] ausgesprochen wurde, ist schwer auszumachen. Ältere Grammatiker, wie Smith und Hart, lehren die Aussprache [*u*], während andere, die etwas nach Shakespeare lebten (Hodges, Wallis) schon die moderne Aussprache verlangen. Von Shakespeares Zeitgenossen tritt nur Bellot direkt für [ʊ] ein, während Erondelle es noch als vulgär zu betrachten scheint. Shakespeare reimt einerseits *adder* mit *shudder*, was für ʊ-Aussprache des *u* gedeutet werden könnte, andererseits *tomb* mit *dumb* und *moon* mit *run*, was eher für das ältere *u* zu sprechen scheint.

Das ältere *au* in *saw, raw, all* wurde damals als [ō̜] ausgesprochen, jedenfalls etwas offener als der heutige Laut, da sowohl englische wie französische Grammatiker (Delamothe, Gill. Ben Jonson) ihn dem französischen und deutschen *a* gleichsetzen. Letzteres darf aber nicht wörtlich genommen werden, da noch heutigentages das englische [ɔ̄] gelegentlich von Franzosen als ihr dumpfes *a* empfunden wird.

Auch das kurze *o* in *not, block, got* hatte einen sehr hellen Laut, da er mit italienischem offenen o̜ (Florio) und mit französischem *a* (Bellot) damals verglichen wird.

Me. ō̜ in Wörtern wie *go, so foal* war schon zu Shakespeares Zeit zusammengefallen mit dem Diphthongen *ou* in Wörtern wie *sow, blow, flown*. Delamothe identifiziert beide Laute mit französischem geschlossenen ō̜, Florio mit italienischem offenen ō̜. Vielleicht war der Laut ein zwischen beiden liegendes halboffenes [ō̜]. Auch me. ē̜*u* in Wörtern wie *new, threw, slew* und me. ūˑ in Wörtern wie *due, view, vertue* waren damals schon zusammengefallen und zwar in den Doppellaut [*iu*] oder [*jū*]. Daß diese Aussprache auf die mittleren und niederen Kreise beschränkt gewesen sei, wie Prof. Luick will, ist eine unhaltbare Annahme, da so gelehrte Männer wie Baret, Butler, Sherwood und Wilkins für sie eintreten. Ebenso ist abzulehnen die weitere Theorie Luicks, daß daneben noch die Aussprache [ūˑ] vorgekommen sei. Allerdings identifizieren die damaligen Grammatiker vielfach das englische ē̜*u*, *u* mit französischem *ü*. Darauf wird aber wenig Gewicht legen, wer beobachtet, in welche Verlegenheit sowohl englische wie französische Grammatiker kommen, wenn sie den französischen *ü*-Laut ihren Schülern beschreiben sollen. Wenn es wirklich im damaligen Englisch einen *ü*-Laut gab, warum verweisen die Lehrer des Französischen nicht einfach auf diesen Laut für die Aussprache des französischen *ü*? Stattdessen betonen unsere Gewährsmänner (Desainliens, Bellot, Maupas u. a.) unaufhörlich die Schwierigkeit des französischen *ü* für den Engländer und warnen davor, den Vokal wie einen Diphthong zu sprechen. Smith, der Luicks Hauptautorität für englisches *ü* ist, konnte zudem nachweislich kein Französisch. Wie wenig Wert der Gleichsetzung von englischen ē̜*u*, *u* mit französischem *ü* beizulegen ist, erhält auch daraus, daß jene selben Grammatiker englisches ē̜*u* (mit offenem ē̜) mit dem französischen *ö* identifizieren, einem Laute, den es ganz sicher damals nicht in England gegeben hat. Die ganze Gleichsetzung wird von der Gleichheit der graphischen Bezeichnung mit dem Buchstaben *u* ausgegangen sein.

Me. ē̜*u* in Wörtern wie *few, dew, beauty* war noch nicht vollständig mit dem

eben besprochenen me. ẹ̄u zusammengefallen, sondern wurde zumeist wohl noch als Diphthong [ẹ̄u] gesprochen. Daß Shakespeare neben [ẹ̄u] auch schon die fortschrittliche Aussprache [iu] gekannt habe, möchte ich (entgegen unserem Verfasser) aus dreimaligem Reimen von *beauty* mit *duty* nicht ohne weiteres folgern.

Der heutige *oi*-Diphthong in Wörtern wie *joy, coin, boil* besaß zu Shakespeares Zeit zwei verschiedene Aussprachen, nämlich [ọ̈i] und [ui], die sich nach etymologischen Gesichtspunkten auf die Wörter verteilten.

Im Konsonantismus ist nur bemerkenswert, daß Shakespeare noch das *k* und *g* im Anlaut vor *n* (*know, gnat*) aussprach und daß auch das *l* in *walk, balm* nicht immer stumm zu sein brauchte. Daß man das *gh* in *light, ought* noch irgendwie hörbar gemacht habe, wie unser Verfasser will, halte ich außerhalb des Dialekts für jene Zeit für unmöglich.

In Tabellenform dargestellt würde sich also folgendes für die Vokalaussprache Shakespeares ergeben, wobei die heutige Aussprache, sofern sie abweicht, hinzugefügt ist:

$a = [æ]$
$ā = [ẹ̄]$ oder $[ǣ]$ } jetzt $[ē^{\cdot i}]$
$ai = [ẹ̄^i]$ }
$ē = [ẹ̄]$, jetzt $[ī]$
$e = [e]$
$ē = [ī]$, jetzt $[ij]$
$ī = [ei]$ oder $[əi]$, jetzt $[ai]$
$ō = [ū]$, jetzt $[ūw]$
$ū = [ou]$, $[eu]$ oder $[əu]$, jetzt $[au]$

$u = [u]$ oder $[v]$, jetzt $[v]$
$au = [ọ̄]$
$o = [ọ]$
$ō$ } $= [ọ̄]$, jetzt $[ō^{\cdot u}]$
$ọu$ }
$ẹ̈u$ } $= [iu]$ oder $[j\bar{u}]$ } jetzt $[j\bar{u}]$
$ü$ }
$ẹu = [ẹ̈u]$ }
$oi = [ọ̈i]$ und $[ui]$, jetzt $[ọ̈i]$

Eine Nachprüfung dieser Ergebnisse auf Grund der Sieverschen Melodiekriterien wäre dringend erwünscht.

Der im Vorstehenden mehrmals genannte Theologe und Schulmeister Charles Butler hatte 1633 eine *English Grammar* erscheinen lassen und dann sein neues Reformalphabet in zwei Werken, *The Feminin' Monarchi', or the Histori' of Bees* (1634) und *The Principles of Music* (1636), zur Anwendung gebracht. Nachdem uns Prof. Eichler von der *English Grammar* 1910 einen Neudruck geliefert hatte, bietet er uns jetzt eine sehr sorgfältige Untersuchung[1]) über Butlers Aussprache, wofür auch das phonetisch gedruckte Werk über Bienenzucht mit ausgezogen ist. Sehr beachtenswert ist das Gesamturteil, zu dem Eichler über Butlers Arbeit gelangt ist. Da es mehr oder weniger für alle Orthoepisten Geltung hat und das Mißtrauen rechtfertigt, welches Zachrisson den alten Grammatikern entgegenbringt, mag es hier im Wortlaut mitgeteilt werden. «Butler's Transkriptionssystem verzichtet, selbst wenn es konsequent gehandhabt ist, meist auf Definitionen, und das Schriftbild ist der Ausgangspunkt seiner ganzen mit viel Eifer und wenig Erfolg ins Werk gesetzten Reform des Alphabets. Nur mühsam ringen sich einige wirklich phonetische Prinzipien durch. Dazu kommt die allen älteren Orthoepisten anhaftende Eigenschaft der

[1]) Neudrucke Frühenglischer Grammatiken, herausgegeben von R. Brotanek, Bd. 4, 2: Schriftbild und Lautwert in Charles Butler's English Grammar (1633, 1634) und Feminin' Monarchi' (1634). Halle, Max Niemeyer, 1913. VIII u. 134 S. Preis: 6 M.

Schulmeisterei, die Regeln nicht aus dem Sprachleben der Zeit abzuleiten, sondern gewissen Idealen, meist der Vergangenheit, nachgehend, gegen den Sprachgebrauch zu diktieren. . . . Die Mangelhaftigkeit seiner Mittel, das Bild der wirklich gesprochenen Sprache darzubieten, beruht beim Vokalismus vor allem in der typischen Verwechslung von Zeichen und Laut, besonders von Diphthong und Digraph, Triphthong und Trigraph, ferner auf allzu großer Wertschätzung der traditionellen Schreibung. . . . Die verschiedenen Vergleiche mit fremden Sprachen, die der gelehrte Autor zur Verdeutlichung englischer Laute anstellt, sind meistens wertlos, weil sie eben gewöhnlich vom Schriftbild des Lateinischen, Griechischen, Holländischen ausgehen; nur die mit dem Französischen sind für den Laut fruchtbarer».

Zur Syntax des elisabethanischen Englisch erhalten wir einen nützlichen Beitrag durch eine Kieler Doktorarbeit von Victor Schulz[1]), welche das persönliche Geschlecht unpersönlicher Substantiva bei Spenser einer sehr sorgfältigen Untersuchung unterwirft. Es ergibt sich hierbei, daß sowohl Konkreta wie Abstrakta bei Spenser ebensowohl aus formalen wie auch psychologischen Gründen als Maskulina oder Feminina gebraucht werden. Besonders stark maßgebend zeigt sich, wie das bei Spenser leicht zu erklären ist, der Einfluß der antiken Mythologie: nicht nur daß alle mythologischen Gestalten ihr griechisch-lateinisches Genus beibehalten, sondern auch germanisches Sprachgut nimmt infolge von Begriffsassoziation mit antiken Gestalten das letzteren entsprechende Geschlecht an, d. h. *moon* und *morning* werden wegen Phoebe-Luna und Aurora als Feminina, *sun*, *fire* und *time* wegen Phoebus, Vulkan und Chronos als Maskulina gebraucht. Der Einfluß der lateinischen sowie der französischen Sprache zeigt sich weiter darin, daß englische Wörter das Genus des entsprechenden lateinischen oder französischen Wortes annehmen, so wenn *gnat* und *nightingale* wegen lat. *culex* und franz. *le rossignol* als Maskulina, dagegen *town* und *work* wegen franz. *la cité* und *l'œuvre* als Feminina gebraucht werden. Endlich spielen Personifikationen und Allegorie eine große Rolle, ohne daß sich immer im Einzelnen feststellen ließe, welche individuelle Begriffs- oder Gefühlsassoziation den Dichter zur Anwendung des einen oder anderen Genus veranlaßt hat. Verf. hat wohl viel aus Morsbachs weitausschauender Abhandlung über «Grammatisches und psychologisches Geschlecht im Englischen» (Berlin 1913) gelernt, auf die auch die Shakespeare-Gemeinde hier nachdrücklich hingewiesen sei.

Kadettenhaus Potsdam. Max Förster.

Shakespeares angebliche Modelle. Inaugural-Dissertation von Walter Dempewolf. Jena 1914, Druck von G. Neuenhahn. 90 S.

Ein äußerst interessantes, aber diffiziles Thema wird hier angeschlagen: zu untersuchen, wie weit sich «zeitgenössische Modelle zu Shakespeares Personen nachweisen» lassen. So haben z. B. im «Hamlet»-Drama die einen, wie Plumptre (1796) und Silberschlag (1877), eine Verkörperung der Geschichte der Maria Stuart sehen wollen, so daß Hamlet's Mutter der Maria Stuart, Hamlet's Vater Darnley, König Claudius dem Bothwell und Hamlet selbst dem Könige Jakob VI.

[1]) Das persönliche Geschlecht unpersönlicher Substantiva (mit Einschluß der Tiernamen) bei Spenser. Kieler Dissertation von Victor Schulz. Heidelberg 1913. VIII u. 114 S.

gleichzusetzen wäre. Andere, wie Massey (1866) und Conrad (1897), fanden in der Tragödie die Schicksale und Personen der Essex-Familie nachgebildet und setzten Hamlet = Robert Essex, Hamlet's Vater = Walter Essex, Hamlet's Mutter = Lady Essex und Claudius = Leicester. Wieder ein Anderer, A. Döring (1898), sah das Urbild zum Hamlet in William Herbert, Grafen von Pembroke. Cartwright (1862) ging sogar soweit anzunehmen, daß Shakespeare sich selbst und seinen Vater und seine Mutter im «Hamlet» gezeichnet habe. Ein Jahr später freilich (1863) waren ihm Sir Philip Sidney und dessen Vater die Modelle zu den beiden Hamlets. Ähnliche Identifikationen hat man für fast sämtliche Shakespeare-Dramen vorgeschlagen. Sie alle werden von unserem Verfasser sorgsam gebucht und auf ihre Haltbarkeit hin kurz untersucht. Dabei ergibt sich, daß die Ähnlichkeiten zwischen den Dramen-Figuren und ihren angeblichen Modellen zumeist so allgemeiner Art sind, daß sie nicht als Beweise gelten können. Oder wo die äußeren Lebensschicksale einigermaßen Ähnliches enthalten, gehen doch die Charaktere soweit auseinander, daß nicht gut von einem Abkonterfeien gesprochen werden kann. Manchmal stellen sich auch chronologische Schwierigkeiten der Hypothese entgegen. Zusammenfassend wird man also sagen dürfen, wir kennen Shakespeares inneres und äußeres Leben sowie meist auch Charakter und Lebensschicksale seiner angeblichen Modelle nicht genau genug, um bei irgendeiner Dramenfigur von bewußter und beabsichtigter Porträtierung eines Shakespeare'schen Zeitgenossen sprechen zu können.

Damit ist unser Problem aber keineswegs erschöpft. Ja, man kann sagen, daß nach Lage der Dinge bei Shakespeare hier das Problem überhaupt erst beginne. Das ist unserem Verfasser leider nicht zum Bewußtsein gekommen, der mit einer etwas groben Vorstellung vom Verhältnis der Dichtung zum Erlebnis zu arbeiten scheint. Es wäre daher sehr zu wünschen, daß das reizvolle, die Kräfte eines Anfängers allerdings weit übersteigende Problem bald einmal eine neue, wesentlich tiefer schürfende und wesentlich ausführlichere Behandlung erführe. Dabei sollten dann aber auch die zahlreichen Indentifizierungen der Baconianer mehr berücksichtigt werden, als das in der vorliegenden Arbeit geschehen ist.

Sehr störend und unbequem empfinde ich, daß, wie öfter bei Jenaer Arbeiten, die Anmerkungen nicht gleich am Seitenfuße gegeben werden, sondern erst am Ende der Arbeit zusammengestellt sind.

Kadettenhaus Potsdam. Max Förster.

Sentimentale Freundschaft in der Shakespeare-Epoche. Inaugural-Dissertation von Hans Kliem. Jena, Druck von B. Vopelius, 1915. 62 S.

In Shakespeares Sonetten tritt uns eine so leidenschaftliche Männerfreundschaft entgegen, daß sie manche Leser verwirrt und zu falschen Deutungen veranlaßt hat. Es war daher ein längst gefühltes Bedürfnis, den Shakespeare-Freunden zu zeigen, daß eine gleich starke Freundschaft mit gleich leidenschaftlichen Gefühlsäußerungen auch sonst im elisabethanischen England vorkam. Diese Lücke versucht vorliegende Arbeit auszufüllen, die uns recht dankenswerte Zusammenstellungen zu dem Thema bietet. Da werden uns zunächst zahlreiche Freundespaare aus der Shakespeare-Zeit vorgeführt, und zwar sowohl Dichter-

Freundschaften, wie Harvey und Spenser, Brooke, Sidney und Dyer, Sidney und Languet, Sidney und Spenser, Massinger und Fletcher, Beaumont und Fletcher, als auch Freundschaften zwischen Literaten und Adeligen, wie Bacon und Essex oder Overbury und Lord Carr. Und diese Freundschaften äußern sich vielfach in Formen, die uns heute nur in den Beziehungen zum anderen Geschlecht verständlich oder geläufig sind. Die Freundschaftsbeteuerungen in dem Briefwechsel zwischen Harvey und Spenser streifen mehrfach an die Sprache der Liebe. «*Like lovers do their love, so joy I in your seeing*», singt Sidney seine beiden Freunde an; ja, fern von ihnen gibt es überhaupt keine Freude für ihn: «*I . . . who never joy, but when I am with you together*». Languet tröstet sich über die Abwesenheit seines Freundes Spenser mit dessen Bildnis, das ihm sein wertvollster Besitz sei (*I possess nothing that I value more*). Lord Brooke läßt sich auf seinem Grabmale ausdrücklich als «*Friend to Sir Philip Sidney*» bezeichnen. Und Massinger läßt sich in dasselbe Grab legen wie sein 13 Jahre früher verstorbener Freund Fletcher.

Dieser schwärmerische Freundschaftskultus stammt natürlich aus der Antike, wobei auch diesmal wieder, wie bei sonstiger Renaissancekultur, Frankreich (namentlich Montaigne) eine gewichtige Vermittlerrolle zufallen mag. Antik sind vor allem die oft in der damaligen englischen Literatur wiederkehrenden Anschauungen, daß Männerfreundschaft höher stünde als Frauenliebe und alle Bande der Familie (Bacon, Spenser, Th. Browne), daß der Freund ein anderes Selbst (*another himself*) sei und daß echte Freundschaft «eine Seele in zwei Körpern» bedeute. Dem entspricht dann auch, daß in den literarischen Erzeugnissen der Elisabethaner, die die Freundschaft zum Gegenstande nehmen, die Freunde gern antike Namen, wie Euphues und Philautus, Musidorus und Pyrokles, Titus und Gysippus, tragen und der Widerstreit zwischen Liebe und Freundschaft in den Mittelpunkt gestellt wird, wobei die Freundschaft natürlich den Sieg davonträgt. So endet der Konflikt sowohl in Elyot's *Governour*, Sidney's *Arcadia*, Greene's *Tully's Love*, Painter's *Palace of Pleasure* wie in mehreren Dramen (*Damon and Pythias, Alexander and Compaspe*, Shirley's *Traitor, The Two Noble Kinsmen*). Daß dabei manche psychologische Unmöglichkeit mit unterläuft, verschlug dem damaligen Leser wenig. Ganz unantik und daher in der gesamten Freundschaftsdichtung der Zeit äußerst selten ist es, wenn Shakespare in den Sonetten seinen Freund zum Heiraten auffordert und damit die Freundschaft der Liebe opfert.

Naturgemäß hat dieser Freundschaftskultus einen starken Niederschlag in der elisabethanischen Literatur gefunden: sowohl in der Epik, wie in der Dramatik und namentlich auch in der Lyrik spielt die Freundschaft eine große Rolle. In der Lyrik bedient man sich dabei so völlig der Sprache der Liebe — selbst schmachtende Seufzer und Umarmungen und Gunstbezeugungen (*favours*) fehlen nicht —, daß der Leser manchmal in Zweifel gerät, ob das Gedicht wirklich an einen Freund und nicht vielmehr an eine Geliebte gerichtet ist. Auch in den Dramen reden die Freunde eine Sprache, wie sie heutigentages unmöglich wäre.

Für ein Stück, wie «Die beiden Edelleute von Verona» gewinnt man erst das richtige Verständnis, wenn man es im Lichte dieses Freundschaftskultus betrachtet.

Kadettenhaus Potsdam. Max Förster.

Shakespeare Personally. By David Masson. Edited and arranged by Rosaline Masson. London, Smith, Elder & Co. 1914. 6s. 243 S.

Dies Buch enthält die Shakespeare-Vorlesungen, die der Verfasser von 1865—1895 als Professor der englischen Literatur an der Universität Edinburg hielt. Er hatte noch kurz vor seinem Tode die Veröffentlichung verfügt. Wie schon der Titel verrät, geht er in erster Linie darauf aus, den Menschen Shakespeare hinter seinen Dichtungen zu erkennen, und offenbar gebührt ihm das Verdienst, dies Bestreben in seinen Vorlesungen zu einer Zeit offenbart zu haben, wo das Dogma von dem Dichter, der hinter seinen Werken in einer undurchdringlichen Hülle dasteht, noch im allgemeinen vorherrschte. Inzwischen sind ja manche geistvolle Versuche zur Erkenntnis des Menschen Shakespeare von Beeching, Frank Harris, A. C. Bradley und anderen erschienen, die aber in dem vorliegenden Buche unberücksichtigt bleiben, ebenso sind natürlich die in neuerer Zeit hervorgezogenen biographischen Daten nicht verwertet. Übrigens erstrebt der Verfasser gar keine allseitige Erörterung, sondern greift nur einige Fragen heraus, die sein Interesse in besonderem Maße erregen. Mit Recht betont er als eine charakteristische Eigenschaft Shakespeares seine Scheu vor jeder Berührung mit der Öffentlichkeit. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß Shakespeare den Gegensatz zwischen dieser Charakteranlage und seinem Beruf als Schauspieler und Schauspieldichter oftmals schmerzlich empfand. Der Verfasser weist auch in diesem Zusammenhang auf den Umstand hin, daß wir von Shakespeare kein einziges Gelegenheitsgedicht auf ein Ereignis, das die öffentliche Aufmerksamkeit erregte, keinen einzigen « commendatory verse » zu einem Buch eines seiner Kunstgenossen besitzen. Natürlich wird auch die Frage untersucht, inwiefern aus der zeitlichen Reihenfolge seiner Werke sich Wandlungen in seiner Weltanschauung feststellen lassen. Das ist freilich ohne eine vorhergehende Stellungnahme zu der vielfach so umstrittenen Shakespeare-Chronologie nicht möglich, doch werden diese Fragen ebenso wie die damit in Zusammenhang stehenden Echtheitsfragen sehr summarisch und natürlich auch ohne Berücksichtigung des gegenwärtigen Standes der Forschung abgetan. So wird z. B. der »Pericles» noch als ein Jugendwerk Shakespeares betrachtet! Falls man jedoch die Ausführungen des Verfassers cum grano salis nehmen will, kann man sagen, daß man sich noch heute im wesentlichen mit ihm einverstanden erklären kann, wenn er in der Entwicklung Shakespeares vier verschiedene «moods» annimmt: den Romeo-Proteus-Biron mood, den Jaques-Hamlet mood, den Coriolanus-Timon mood und den Prospero mood. Dabei geht er von der Ansicht aus, daß von den Anschauungen, die durch die Personen in den Dramen zum Ausdruck gebracht werden, nur die häufiger wiederholten, oder wie er sich ausdrückt, die «recurrences», und die mit besonders leidenschaftlichem Nachdruck geäußerten, die «fervours» als persönliche Bekenntnisse Shakespeares in Anspruch genommen werden können. Schon früher — d. h. ehe diese Vorlesungen ans Licht traten — suchte man auf diesem Wege manche Einzelzüge zum Bilde Shakespeares festzustellen, z. B. seine Vorliebe für die Veilchen, oder seine starke Abneigung gegen die Hunde, hier erhalten wir auch noch eine Stellensammlung zum Beweise seiner Abneigung gegen falsche Haare. Besonderer Wert wird auf die Feststellung gelegt, wie der Gedanke an den Tod und an die Allgewalt der Zeit sich in immer neuer Wieder-

holung durch alle Perioden seines Schaffens hindurchzieht. Auf Shakespeares politische und soziale Anschauungen wird überhaupt nicht eingegangen.

Das letzte Kapitel des Buches ist den Sonetten gewidmet, denen der Verfasser ein besonders liebevolles und verständnisvolles Studium gewidmet hat, und das zu einer Zeit, als noch gar manche über die Sonette oberflächlich absprachen. Von der Herausgeberin erfahren wir, daß Masson schon 1846 einen Kommentar zu den Sonetten niederschrieb und ihn Carlyle vorlegte, der ihn mit Bemerkungen versah; wir würden gerne über diese Handschrift näheres erfahren. Masson steht durchaus auf dem Standpunkt, daß wir berechtigt sind, die Sonette als Selbstbekenntnisse zu betrachten und jeder Leser wird gerne seiner beredten und warmherzigen Darlegung dieses Standpunktes folgen. W. Creizenach.

Shakespeares Quellen in der Originalsprache und deutsch herausgegeben im Auftrag der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 1. Bändchen. «König Lear». — Quellen zu «König Lear» herausgegeben von Rudolf Fischer, o. Professor an der Universität Innsbruck. I. Galfrids Geschichte der Briten. II. Holinshed's Chronik. III. Der Spiegel der Obrigkeiten. IV. Spenser's Feenkönigin. V. Das Chronikendrama von «König Leir». VI. Sidney's Arcadia. Bonn, A Marcus u. E. Weber. 1914. VIII, 185 S.

Die von der Shakespeare-Gesellschaft geplante Ausgabe der Quellen Shakespeares mit gegenüberstehender deutscher Übersetzung wird gewiß den Anglisten und dem weiteren Kreise der Shakespeare-Verehrer in gleichem Maße willkommen sein; denn die Überzeugung ist ja jetzt allgemein durchgedrungen, daß die Vergleichung mit den Quellen uns die tiefsten Einblicke in Shakespeares Geist und Shakespeares Kunst gewährt. Und jedenfalls wird, wie Brandl in dem Geleitwort zu dem vorliegenden Bande mit Recht sagen konnte, durch diese Sammlung dem Bedürfnis der deutschen Shakespeare-Freunde weit mehr entsprochen, als durch Simrocks Werk über die Quellen Shakespeares und durch die — übrigens jetzt vergriffene — Hazlitt-Collier'sche «Shakespeare's Library». Vor allem ist es zu begrüßen, daß die geplante Sammlung auch die Quellen zu den Dramen aus der englischen Geschichte enthalten soll. Hoffentlich werden sich aber alsdann die Herausgeber nicht auf die Stellen beschränken, die Shakespeare aus Holinshed's Chronik verwertete — wie dies in Boswell Stone's verdienstlichem Werk «Shakespeare's Holinshed» geschieht, sondern wir werden den ganzen Abschnitt über «König Johann», «König Richard II.», «König Heinrich IV.» usw. erhalten; denn erst bei einem solchen Verfahren wird es möglich sein, in vollem Umfang die Kunst zu würdigen, mit der Shakespeare aus der Masse des Stoffes sich das seinige herausholte und gestaltete. Und gewiß wird jeder Freund Shakespeares mit Interesse von dem unverkürzten Bericht Holinshed's Kenntnis nehmen. Die von Shakespeare benutzten Stellen könnten ja auch auf irgendeine Art im Druck hervorgehoben oder bezeichnet werden. Allerdings ist in manchen Fällen, z. B. bei «Heinrich VIII.» das Material der Chronik so massenhaft, daß doch eine gewisse Kürzung eintreten müßte.

Die sechs Quellen zum «König Lear», die im vorliegenden Bande mitgeteilt sind, werden auf dem Titelblatt namhaft gemacht (s. o.). Auf S. VIII erhalten wir dann eine Übersicht über diese Quellen in der Form eines Stammbaumes.

Angesichts des merkwürdigen Umstandes, daß hier so viele Quellen namhaft gemacht werden können, wie bei keinem anderen Drama Shakespeares, hätte es sich empfohlen, auch in ein paar kurzen Worten darauf hinzuweisen, welche mit Shakespeare übereinstimmende Züge den einzelnen Quellen eigentümlich sind, z. B. der Erhängungstod Cordelias in Spensers Epos, die Einschränkung von Lears Gefolge durch Goneril im «Mirour for Magistrates», usw. Die Reimstrophen Spensers und des «Mirour for Magistrates» hat Fischer durch reimlose Verse wiedergegeben. Das anonyme Drama vom «König Leir», das bereits Tieck übersetzt hatte (Altenglisches Theater Ed. II, 1811), erscheint hier in einer neuen Übertragung, die, soweit ich nachgeprüft habe, den Vorzug eines genaueren Anschlusses an das Original besitzt; an den gereimten Stellen verdient allerdings Tieck gewöhnlich den Vorzug. W. Creizenach.

Noch eine «Hamlet»-Erklärung aber einzig aus den Worten der Dichtung von H. Reismann, Münster i. Westf., H. Schöningh. 1914. 51 S.

Dieses Schriftchen wendet sich mit beredten Worten gegen diejenigen, die in Hamlet bloß einen willenlosen Schwächling erblicken wollen. Vor allem wird es als durchaus berechtigt bezeichnet, daß Hamlet dem Zeugnis der Geistererscheinung nicht ohne weiteres glaubte. R. erklärt die Dichtung als «die Tragödie des ewigen Schwankens der Menschheit zwischen dem Ideal der Vollkommenheit, das ihr vorschwebt, und der Sündhaftigkeit, die sie immer umgibt, und in die nur zu oft auch jene geraten, die im ritterlichem Kampfe dem Edlen sich weihen und ihm zum Siege verhelfen möchten». Das Verhältnis der Tragödie zu ihren Quellen wird nur sehr flüchtig berührt; auch ist, wie schon der Titel andeutet, darauf Verzicht geleistet, das Verständnis des Hamlet durch eine vergleichende Betrachtung mit anderen Dramen Shakespeares und seiner Zeitgenossen zu fördern. W. Creizenach.

Neue Untersuchungen zu Shakespeares «Maß für Maß». Quellen, Zeit und Anlaß der Entstehung des Stückes und seine Bedeutung als Offenbarung der persönlichen Weltanschauung des Dichters. Von Dr. phil. Louis Albrecht, Superintendent in Kaukehmen, Ostpr. Berlin, Weidmann. XIII, 302 S.

Der Verfasser ist ein Theologe, der sich in das Studium Shakespeares liebevoll versenkt hat; er beruft sich selber auf einen Ausspruch Tholucks, wonach auf dem Arbeitspult der Theologen rechts die Bibel, links aber Shakespeare liegen müsse. Und daß er sich gerade «Maß für Maß» zu eingehender Betrachtung wählte, ist nur zu billigen, denn unter den gedankenschweren Werken aus Shakespeares reifsten Mannesjahren wurde gerade diese Komödie im Gegensatz zu den überreichlich kommentierten vier großen Tragödien von den Kritikern und Ästhetikern auffallend vernachlässigt.

Die erste Hälfte des Buches ist der Vergleichung von Shakespeares Drama mit den Quellen gewidmet. Bekanntlich wurde die zugrunde liegende Begebenheit von Giraldi Cinthio zuerst in seiner Novellensammlung, sodann in seiner Tragödie «Epitia» behandelt. In England hat alsdann Whetstone zuerst nach Cynthios Erzählung sein Drama «Promos and Cassandra» (1578) ge-

dichtet und alsdann den Inhalt seines Dramas in seinem «Heptameron of Civil Discourses» (1582) nochmals in erzählender Form vorgetragen. Diese vier Fassungen werden nun von Albrecht untereinander und mit «Maß für Maß» eingehender und gründlicher verglichen, als dies bisher geschehen ist. Allerdings bleibt danach die bisher herrschende Ansicht, daß «Maß für Maß» auf Whetstones Drama fußt, im wesentlichen bestehen, und für die Bekanntschaft Shakespeares mit Whetstones «Heptameron» kann nach wie vor bloß angeführt werden, daß in «Maß für Maß» die Heldin Isabella heißt, ebenso wie die Dame, die im «Heptameron» die Geschichte von Promos und Cassandra erzählt. Alles was nach Albrecht sonst noch für die Benutzung der Heptameron durch Shakespeare sprechen soll, ist von so vager und allgemeiner Natur, daß sich daraus nichts greifbares ergibt. Dasselbe gilt auch für die Übereinstimmungen, aus denen Albrecht schließen will, daß Shakespeare außer den beiden Whetstoneschen Fassungen auch noch die beiden Cynthio'schen Fassungen benutzt habe; denn ganz abgesehen davon, daß eine Benutzung dieser vier Quellen der sonstigen Arbeitsweise Shakespeares kaum entsprechen würde, ist gewiß nicht anzunehmen, daß das Studium von Cinthios klassizistischer Tragödie für Shakespeare besonders verlockend gewesen sein könnte, um so weniger, da Cinthio durch das Gesetz von der Einheit der Zeit genötigt war, sein Drama erst beginnen zu lassen, nachdem das Mädchen den Statthalter um Gnade für ihren Bruder gebeten und nachdem der Statthalter ihr seinen verbrecherischen Antrag gestellt hat, also nachdem die Ereignisse schon vorüber waren, die unserem Dichter diesen Stoff als eine große und dankbare dramatische Aufgabe erscheinen ließen. Dagegen macht Albrecht mit Recht auf eine bisher übersehene Übereinstimmung zwischen den Dramen Whetstones und Cinthios aufmerksam. Während in Cinthios Novelle der Jüngling, dessen Schwester beim Statthalter Fürbitte einlegt, wirklich hingerichtet wird, ist in Cinthios wie in Whetstones Drama der Hergang der, daß ein mitleidiger Gefängnisbeamter anstatt des Kopfes des Bruders den eines anderen im Gefängnis Hingerichteten unterschiebt. Doch ist die Annahme Albrechts sehr unwahrscheinlich, wonach Whetstone, dessen Drama 1578 im Druck erschien, das Drama Cinthios gekannt haben soll, das erst 1583 von Cinthios Sohn aus dem Nachlaß seines Vaters veröffentlicht wurde, und das, wie der Sohn ausdrücklich bemerkt, vorher niemals eine Aufführung erlebt hatte.

Sehr ausführlich verbreitet sich Albrecht über die Frage, inwiefern in der Person des Herzogs Vincentio der neue König von England, Jakob I., abgeschildert ist. Schon Tyrwhitt und Malone hatten darauf hingewiesen, daß Shakespeare an den ihm so gnädig gesinnten neuen König und an sein Verhalten beim Einzug in England dachte, wenn er Vincentio als einen Herrscher schildert, der zwar sein Volk liebt, aber dessen geräuschvolle Huldigungen so viel wie möglich von sich abwehrt, und Hart hob mit Recht hervor, daß der Dichter, der offenbar selber von einer «retiring disposition» war, diese Sinnesart des Königs verstehen und mitfühlen mußte; auch die Neigung Vincentios zu sententiösen und lehrhaften Bemerkungen erinnere ja an die Art Jakobs. Albrecht will nun noch weitere Übereinstimmungen feststellen, indem er die Gedankenwelt Vincentios mit den Unterweisungen vergleicht, die König Jakob in seinem Buche «Basilikon Doron» seinem ältesten Sohn erteilt. Dieses Buch erregte naturgemäß zu der Zeit, als Jakob den englischen Thron bestieg,

das allgemeinste Interesse und wurde damals durch mehrere Nachdrucke leicht zugänglich gemacht. Und eine derartige versteckte Huldigung wäre ja an sich dem Dichter sehr wohl zuzutrauen im Gegensatz zu den dick aufgetragenen, plumpen Schmeicheleien, wie sie Ben Jonson und andere dem neuen Herrscher widmeten. Hat ihm doch auch Shakespeare um dieselbe Zeit im «Macbeth» durch ähnliche indirekte Schmeicheleien seine Ergebenheit bezeigt. Freilich sind auch hier die Anklänge, z. B. der Hinweis auf die Wichtigkeit der Reisen des Fürsten in seinem Lande, die Warnung vor pharisäischer Selbstgerechtigkeit, die Äußerungen über die Neigung des Volkes, bei jeder Gelegenheit die Regierung vorschnell zu kritisieren — so unbestimmt und allgemein, daß nur von einer Möglichkeit und nicht von einem schlagenden Beweis gesprochen werden kann. Und außerdem hätte Albrecht darauf hinweisen müssen, daß in mancher Beziehung die Weisheit des Herzogs Vincentio und die des Königs im «Basilikon Doron» sehr schlecht miteinander übereinstimmen. Vor allem in dem Hauptpunkt, um den sich das ganze Drama dreht. Denn während der Herzog Vincentio den Statthalter einsetzt mit der ausgesprochenen Absicht, er möge die gesetzlichen Vorschriften gegen den außerehelichen Geschlechtsverkehr streng durchführen, beschränkt sich der König darauf, seinem Sohn während der Junggesellenzeit eine gewisse Mäßigung im Verkehr mit leichtsinnigen Weibern zu empfehlen[1]). Dabei sind auch manche von Albrecht vorgebrachten Parallelstellen sehr gezwungen; und ganz entschieden verfehlt ist es, wenn er auch im Charakter der Isabella eine Beziehung auf Jakobs Gemahlin Anna finden will.

Ebenso verfehlt ist auch der Nachweis von manchen anderen Anspielungen, z. B. wenn die angebliche Entfernung Vincentios aus seinem Lande damit in Zusammenhang gebracht wird, daß Jakob bald nach seiner Ankunft in London wegen der damals herrschenden Pest seinen Aufenthalt in Greenwich nahm. Ferner ist die Behauptung unzutreffend, daß das Motiv von dem Herrscher, der verkleidet das Treiben seiner Untertanen beobachtet, aus den Märchen von «Tausend und eine Nacht» stamme, die erst im 18. Jahrhundert im Abendland bekannt wurden. Solche verkleidete Herrscher waren damals schon öfters im englischen Drama, z. B. in «George-a-Greene», in Heywoods «Edward IV.» in Shakespeares «Heinrich V.» aufgetreten. Dagegen ist Albrecht ohne Zweifel im Recht, wenn er die strenge Bestrafung des Lästerers Lucio, der sich so verächtlich über den verkleideten Herrscher äußert, durch die Rücksichtnahme auf König Jakob erklärt.

In Bezug auf den zweiten Teil des Buches, der von dem «inneren Anlaß» von «Maß für Maß» und von seiner Bedeutung als «Selbstoffenbarung Shakespeares» handelt, muß ich bekennen, daß ich da nicht recht mitkommen kann. Der innere Anlaß soll darin liegen, daß Shakespeare das Bedürfnis empfand, sich mit dem Puritanismus auseinanderzusetzen. Notwendig ist diese Annahme jedenfalls nicht, die Gestalt Angelos ist auch ohne eine solche

[1]) In primis autem cavendum tibi est, ne in coelibatu tuo levicularum feminarum in consortiis et colloquiis frequens aut nimius sis. Citiert von Tschischwitz in seiner Ausg. d. deutschen Shakespeare. Berlin 1889, Bd. VII, S. IV. In der Gesamtausgabe der Werke Jakobs I. (London 1619) fand ich allerdings bloß die Bemerkung (S. 173): Dominas praesertim, mera libidinis irritamenta, ante nuptias devita. Die englische Redaktion des Basilikon Doron war mir nicht zugänglich.

Beziehung vollkommen verständlich. Angelo erscheint zwar zunächst als Rigorist, aber man kann durchaus nicht sagen, daß er sich fromm und salbungsvoll geberdet in der Art, wie das die Puritaner nach der Darstellung ihrer Gegner tun. Man könnte freilich einwenden, daß auch Malvolio, der in «Was ihr wollt» gelegentlich als Puritaner bezeichnet wird, dennoch in seinem äußerlichen Gebaren nichts puritanisches an sich hat; aber offenbar wollte Shakespeare auch hier die antipuritanische Satire nicht sehr entschieden hervortreten lassen. Hätte er das gewollt, dann hätte er gewiß drastischere Mittel angewendet. Angelo ist ja schon bei Whetstone — natürlich abgesehen von dem ungeheuren künstlerischen Abstand — ebenso aufgefaßt wie bei Shakespeare; und dabei hat Whetstone sein Drama dem puritanischen Londoner Munizipalbeamten Fleetwood gewidmet.

Was nun «Maß für Maß» als Selbstoffenbarung Shakespeares betrifft, so soll dies Drama nach Albrecht ein Denkmal von Shakespeares «großartigem Optimismus» sein; er wendet sich gegen diejenigen, die hier einen charakteristischen Ausdruck des Pessimismus der «düsteren Periode» finden wollen und steht auf dem Standpunkt, daß dieser optimistische Grundton sich durch die gesamte dichterische Laufbahn Shakespeares hindurchziehe. Er rühmt die milde und versöhnliche Stimmung, die sich in der Schlußwendung, vor allem auch in der Straflosigkeit Angelos offenbare; auch ist er von der Vermählung des Herzogs Vincentio mit Isabella hochbefriedigt und erhofft für die Zukunft von der Wirksamkeit der neuen Herzogin eine Besserung der Wiener Sittlichkeitsverhältnisse. Aber gewiß werden die wenigsten Leser diese Straflosigkeit des nichtswürdigsten Verbrechers so befriedigt hinnehmen. Es kann kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß Shakespeare den Schluß mit den drei Heiraten anbrachte, weil das nun einmal so zum Komödienstil gehörte. Und Komödien wurden von dem Dichter des Globe-Theaters auch in diesen Jahren verlangt, in denen sein Geist auf tragische Probleme gerichtet war. Aber schon bei «Ende gut, alles gut», das ohne Zweifel nicht lange vorher entstand, haben wir die deutliche Empfindung, daß der Dichter den gewählten romantischen Komödienstoff nicht mit jener heiteren Liebe zur Sache gestaltete, wie in früherer Zeit; er wählte daher für die nächste Komödie, die er für seine Truppe schrieb, eine Begebenheit, die mit seiner damaligen Stimmung mehr in Einklang stand, die zwar einen äußerlich befriedigenden Ausgang hat, in der sich aber doch die Macht des Bösen im Getriebe der Welt ebenso schrecklich offenbart, wie in den großen Tragödien. Der Gedanke, daß das Böse in der Welt so oft mit den Attributen der offiziellen Gewalt und einer respektablen Lebensstellung umkleidet ist, kommt bei dem Dichter in der Epoche des «Hamlet» und «Timon» immer wieder zum Ausdruck, und auch der alte Lear donnert seine Flüche gegen die Schlechtigkeit der Welt, die sich unter den achtunggebietenden pelzbesetzten Roben so bequem verbergen läßt. Das große und unvergleichliche in «Maß für Maß» beruht durchaus auf den Partien, die von dem Geist der gleichzeitigen Tragödien durchdrungen sind, auf den Szenen zwischen Isabella und dem Statthalter und zwischen Isabella und ihrem Bruder die dem Dichter in der grotesk unbeholfenen Darstellung Whetstones vorlagen in denen er aber doch die Möglichkeit zur höchsten Entfaltung seines tragischen Genius erblickte. Den Weg von diesen Höhepunkten zu einem Komödienschluß suchte er sich dann, so gut es eben ging. Um die Lichtgestalt Isabellas in

ihrer ursprünglichen Reinheit zu erhalten, entnahm er aus der Novelle Boccaccios die er in «Ende gut, alles gut» dramatisiert hatte, das Motiv der Unterschiebung bei der nächtlichen Zusammenkunft; anstatt Isabellas erscheint Mariana, die Braut Angelos, die von diesem, nachdem sie ihr Vermögen verloren hatte, im Stich gelassen war, ein Schritt, den Angelo durch die verleumderische Behauptung beschönigte, er habe entdeckt, daß Mariana einen unehrbaren Lebenswandel führe. Vorher, in den großen Szenen zwischen Angelo und Isabella haben wir den Eindruck, daß hier ein Mensch von rigoroser Sittenstrenge zu Fall kommt; Shakespeare hat mit Recht im Interesse der theatralischen Wirkung zunächst den Umstand maskiert, daß Angelo schon früher die abscheulichste Infamie begangen hatte. Wir tun besser, die Szenen, in denen sich Shakespeare den Weg von dem Höhepunkte zu dem Komödienschluß bahnte, nicht zu genau unter die Lupe zu nehmen. Er konnte es sich in dieser Hinsicht leicht machen, denn seine Zuhörer waren ja an solche romantische Komödienschlüsse gewöhnt, in denen man sich Mordversuche und andere dergleichen Inkorrektheiten nicht weiter übel nimmt. Er selber hatte ja schon in den «Beiden Veronesern» ein krasses Beispiel eines solchen Komödienschlusses gegeben; in einem weit höheren Sinn hat er dann die schließliche Begnadigung des Verbrechers im «Cymbeline» dargestellt.

Alle diese Meinungsverschiedenheiten werden aber nicht verhindern, daß das ganze Buch hindurch die gründliche Vertiefung in den Stoff und die liebevolle Begeisterung für Shakespeare den Leser durchaus sympathisch berühren muß. Creizenach.

Eine historisch-genetische Analyse der Begriffe *nature* und *fortune* bei Shakespeare bis zum Abschluß der «Hamlet»-Periode. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Halle von Alfred Hoyer. Oldenburg, Druck von Ad. Littmann, 1913. VIII, 82 S.

Der Verfasser will die Entwicklung der Welt- und Lebensauffassung Shakespeares an einer «historisch-genetischen Analyse» seines Gebrauchs der Begriffe «Nature» und «Fortune» veranschaulichen. Man kann sich ungefähr denken, was da alles in Shakespeares Dramen hineingeheimnist wird, zumal da der Verfasser zu denen gehört, die bei Shakespeare einen Einfluß der Philosophie Giordano Brunos annehmen, während doch ganz abgesehen von allen anderen Gegengründen schon der Umstand, daß Shakespeare durchaus auf dem Standpunkt des ptolemäischen Weltsystems steht, vollkommen ausreicht, um die Annahme eines solchen Einflusses zu widerlegen. Creizenach.

Elizabethan Drama and its Mad Folk. The Harniss Prize Essay for 1913 by Edgar Allison Peers. Cambridge, W. Heffer and Sons Ltd. 1914. IV, 189 S. 3s. 6d. net.

Die Darstellung des Wahnsinns in den Dramen Shakespeares wurde schon wiederholt von medizinischer Seite eingehend gewürdigt, vor allem in England von Bucknill, in Deutschland von Starck, in Frankreich von Onimus. Der Verfasser des vorliegenden Werkes kennt bloß die Monographie von Bucknill,

wie ihm überhaupt die auf sein Thema bezügliche nichtenglische Literatur unbekannt geblieben zu sein scheint. Indessen geht er mit Recht von der Voraussetzung aus, daß eine eigentliche Würdigung der betreffenden Shakespeareschen Charakterbilder nur dann möglich ist, wenn die Darstellung des Wahnsinns bei anderen zeitgenössischen Dramatikern zur Vergleichung herangezogen wird, und wir uns zugleich auch den damaligen Stand der Psychiatrie vergegenwärtigen.

Zu diesem Zwecke werden die Dramen eingehend behandelt, in denen das Leben und Treiben in den Irrenhäusern dargestellt ist, vor allem die «Honest Whore» von Dekker, der «Changeling» von Middleton und der «Pilgrim» von Fletcher. Dabei hebt der Verfasser mit Recht hervor, daß Shakespeare im Gegensatz zu so vielen seiner Kunstgenossen es stets verschmäht, durch die Vorführung von Geisteskranken einen komischen Effekt zu erzielen. Auf die Frage, inwiefern man behaupten könne, daß Shakespeare bei seiner Darstellung von Wahnsinnserscheinungen und ihrer Behandlung die späteren Fortschritte der Erkenntnis vorausgeahnt habe, geht der Verfasser nicht näher ein; auch hat er die Erstlingstragödie «Titus Andronicus» unberücksichtigt gelassen, in der bereits auf eine so überaus charakteristische Art wirklicher Wahnsinn und verstellter Wahnsinn ineinander spielen. Natürlich läßt er nicht die Frage unerörtert, inwiefern man schon in der Eröffnungsszene des «Lear» von einem beginnenden Wahnsinn des alten Königs reden könne. Die richtige Antwort werden wir doch wohl am besten finden, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß in Shakespeares Quelle von dem Wahnsinn Lears überhaupt noch nicht die Rede war, und daß Shakespeare die abgeschmackte Erzählung vor der Verteilung des Reiches unter die drei Töchter erst dadurch dramatisch möglich machte, daß er hier schon die Disposition des alten Königs zur geistigen Störung hervortreten ließ. Im übrigen ist es nur zu billigen, daß der Verfasser in seine Betrachtung auch die Seelenstimmungen einbezogen hat, die an die geistige Störung mehr oder weniger angrenzen oder fälschlich für Wahnsinnserscheinungen gehalten werden; hierher gehört vor allem die Szene zwischen Constance und dem Kardinal Pandulph (König Johann III 4), deren Bedeutung S. 153f. treffend hervorgehoben wird.

In einem besonderen Kapitel behandelt der Verfasser die Melancholie, über deren Wesen und ihr Verhältnis zum Wahnsinn schon im Zeitalter Shakespeares so viel hin und her geschrieben wurde. Was die Melancholie Antonios im «Kaufmann von Venedig» betrifft, so widerspricht P. mit Recht der Auffassung Bucknills, während er für Hamlet sich im wesentlichen der Auffassung Bradleys anschließt. Im übrigen ist gerade dieses Kapitel lückenhaft. Vor allem ist der merkwürdigste Melancholikertypus aus der Zeit vor Shakespeares «Hamlet», nämlich Dowsecer in Chapmans «Humorous Day's Mirth» gänzlich unberücksichtigt geblieben, und ebenso hätten auch die zahlreichen Figuren die aus modischer Affektation ein melancholisches Wesen zur Schau tragen, manche Züge für die damalige Auffassung dieser Seelenkrankheit darbieten können.

Dresden. Creizenach.

Prolog und Epilog im mittelalterlichen englischen Drama. Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde bei der Philosophischen Fakultät der Universität Gießen von Otto Spaar. Grünberg 1913, Buchdruckerei H. Robert. 81 S.

Diese Abhandlung enthält statistische Zusammenstellungen über Namen, Umfang, metrische Form usw. der Prologe und Epiloge in den mittelalterlichen englischen Dramen. Die mehrmals erwähnten «banes», d. h. vorherige Einladungen zu einem Spiel durch Herolde, hätte der Verfasser nicht mit den Prologen zusammenwerfen sollen. Das Wort «Interludium» ist nicht der Name für eine bestimmte dramatische Gattung, sondern, wie der Verfasser aus dem von ihm mehrfach zitierten Werk von Chambers (Bd. II, S. 181) hätte entnehmen können, eine gemeinsame Bezeichnung für alle zur Aufführung bestimmten Dramen. Creizenach.

Das Traummotiv im englischen Drama des XVII. Jahrhunderts. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät zu Kiel von Jürgen Struve. Heidelberg 1913, Winter. XIV, 104 S.

Diese Abhandlung hat vor allem den Fehler, daß der Stoff zu mechanisch und äußerlich abgegrenzt und eingeteilt ist. Zunächst ist Shakespeare von der Betrachtung ausgeschlossen; nur gelegentlich wird auf ihn als ein Vorbild für die übrigen Dichter hingewiesen. Sodann wird durch die Herausgreifung des Abschnittes von 1600—1700 der inneren Entwicklung Gewalt angetan; zwar sind diesseits und jenseits dieser Grenze noch ein paar Dramen berücksichtigt, aber man sieht nicht recht ein, nach welchem Grundsatz diese Dramen ausgewählt sind. Und auch innerhalb des abgegrenzten Zeitraumes hat der Verfasser die Entwicklung des Traummotivs nicht historisch dargestellt, sondern lediglich nach Rubriken wie «die prophetischen Träume», «die enthüllenden Träume», «der Traum als förderndes Moment der Handlung», «der Traum als hemmendes Moment der Handlung». Die historisch-psychologische Betrachtung kommt nur in wenigen Kapiteln allzu kurz am Schluß zum Wort. Freilich muß zugegeben werden, daß innerhalb der erwähnten Rubriken das Material mit großem Fleiß zusammengetragen ist. Creizenach.

Die Entwicklung der Figur des gedungenen Mörders im älteren englischen Drama bis Shakespeare. Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde bei der philosophischen Fakultät zu Gießen von Jakob Blass. Mainz 1913, Hofbuchdruckerei Ph. von Zabern. 77 S.

Eine fleißige Arbeit, aber weitschweifig und trotz mehreren statistischen Tabellen doch nicht übersichtlich genug angeordnet. Die Soldaten des Königs Herodes, die in den mittelalterlichen Mysterien den bethlehemitischen Kindermord ausführen, hätte der Verfasser im Zusammenhang seiner Darstellung nicht so eingehend zu behandeln brauchen; wichtiger wäre es gewesen, wenn er zwei merkwürdige Dramen des Shakespeare'schen Zeitalters, Yaringtons 'Two Tragedies in One' und die anonyme Historie von «Richard II.» (herausg. im Shake-

speare-Jahrbuch Bd. 35) berücksichtigt hätte. In letzterem Drama zeigt die Szene der Ermordung des Herzogs Thomas Woodstock eine entschiedene Ähnlichkeit mit der Ermordung des Herzogs von Clarence in Shakespeares «Richard III.» Denn auch hier finden wir den merkwürdigen Gegensatz, daß von den zwei Mördern der eine ein völlig hartgesottener Verbrecher ist, während der andere doch bis zu einem gewissen Grade menschlichen Regungen zugänglich bleibt. Auch wäre es besser gewesen, wenn der Verfasser sich genauer an die chronologische Ordnung gehalten hätte; auf die «Vorgänger Shakespeares» läßt er Shakespeare folgen, und zwar zuerst «Macbeth», dann «Richard III.»; auf Shakespeare folgt dann der pseudo-shakespeare'sche «Arden of Feversham», der doch eigentlich im Zusammenhang mit den Vorgängern Shakespeares hätte behandelt werden müssen. Eine größere Selbständigkeit als in den statistischen Zusammenstellungen zeigt der Verfasser, wo er in die künstlerischen Absichten Shakespeares einzudringen sucht, z. B. S. 60f. bei Erörterung der Frage, warum in manchen Fällen der Mord auf offener Bühne stattfindet, in anderen Fällen aber hinter die Szene verlegt wird. Creizenach.

Beteuerungen und Verwünschungen bei Marlowe, Kyd, Lyly, Greene und Peele. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät in Kiel von Heinrich Meyse. Kiel 1914. Druck von Schmidt & Klaunig. 92 S.

Die Beteuerungen bei den auf dem Titel genannten Dramatikern der Marlowe'schen Periode werden hier zusammengestellt nach Rubriken wie z. B. Beteuerungen bei Gott, bei Jesus, bei Waffenstücken und Insignien, bei der Treue und Ehre usw. Ebenso verfährt der Verfasser bei den Verwünschungen, wo indes neben der Hyperbel das Adynaton eine besondere Rubrik verdient hätte. Zum Schluß wird die Frage erörtert, ob die Anwendung der Beteuerungen und Verwünschungen als Erkennungszeichen dienen könne, um bei einigen anonym überlieferten Dramen, wie «Soliman and Perseda», «First Part of Jeronimo», «Selimus», «Arden of Feversham» die Persönlichkeit des Verfassers festzustellen. Doch kann in unserem Falle diesen Erkennungszeichen keine große Überzeugungskraft beiwohnen; wenn z. B. der Verfasser sagt, daß Kyd, was den Gebrauch von Verwünschungen und Beteuerungen betrifft, sehr wohl der Verfasser von «Soliman und Perseda» und «First Part of Jeronimo» sein könne, so kommt das gegenüber den Gründen, die gegen Kyds Autorschaft sprechen, überhaupt nicht in Betracht. Creizenach.

Studien zu Samuel Daniels Tragödie «Cleopatra». Quellenfrage und literarischer Charakter. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Universität Leipzig vorgelegt von Amandus Müller. Borna-Leipzig, Buchdruckerei R. Noske 1914. IX, 56 S.

Der Verfasser, ein Schüler Försters, untersucht hier das erfolgreichste unter allen den Buchdramen klassischen Stils, die im Zeitalter Shakespeares entstanden. Im ersten Teil seiner Abhandlung beschäftigt er sich mit der Quellenfrage. Schon Lederer in seiner sorgfältigen Ausgabe von Daniels «Cleopatra» (Materialien zur Kunde d. älteren engl. Dramas XXXI) hatte darauf

hingewiesen, daß diese Tragödie auf der Plutarch-Übersetzung von North beruht. Müller hat nun noch zahlreiche wörtliche Übereinstimmungen aufgedeckt. An einer Stelle, wo Cleopatra dem Augustus die Briefe überreicht, die Julius Caesar an sie gerichtet hatte, stimmt die Tragödie mit der Erzählung des Dio Cassius überein. Da dies sonst nirgends der Fall ist und da dieselbe Erzählung des Dio Cassius auch von Jodelle in seiner «Cleopatre captive» (1552) verwertet wurde, so kann man wohl mit Müller vermuten, daß Daniel dieses vielgenannte Erstlingswerk der französischen tragischen Poesie kannte. Auch mit den Ausführungen des Verfassers über die Charakterschilderung und über den Aufbau der Tragödie kann man sich im wesentlichen einverstanden erklären. Mit Recht wird hervorgehoben, daß Daniel, obwohl er die Einheit der Zeit wiederholt mit Wendungen wie «this day» oder «this present day» akzentuiert, doch unwillkürlich aus seiner Quelle eine Zeitangabe übernimmt, die damit im Widerspruch steht. Auch weist der Verfasser darauf hin, daß in den früheren Auflagen der Tragödie (1594—1605) der Tod Cleopatras entsprechend den klassischen Regeln durch einen Nuntius gemeldet wird, während Daniel in der späteren Fassung von 1605 es wagte, ihren Tod auf der Bühne vorzuführen. Der Verfasser sucht die Gründe für diese Änderung zu ermitteln und wirft unter anderem auch die Frage auf, ob dabei nicht vielleicht auch der Einfluß der volkstümlichen Bühne maßgebend war. Das ist offenbar zutreffend und gilt wohl auch für die übrigen Änderungen dieser Auflage, durch welche die Handlung mannigfaltiger gestaltet ist. Vor allem für die Szenen, in denen Caesario, der Sohn Cleopatras und Julius Caesars auftritt. Während Keller ohne Zweifel im Recht ist, wenn er eine Beeinflussung Shakespeares durch Daniels Tragödie nicht annehmen will (vgl. Jahrbuch Bd. 47, S. 293), glaube ich umgekehrt, daß Daniel hier Shakespeares Darstellung des Sohnes Eduards IV. vor Augen hatte, der gleichfalls schon im zarten Alter dem Tode geweiht ist, aber dennoch sich bereits mit hochfliegenden Plänen trägt und eine königliche Gesinnung verrät.

Creizenach.

Sir John Davies. Sein Leben und seine Werke von Margarete Seemann, Wien. Wien u. Leipzig, Braumüller. 1913. (Wiener Beiträge zur Englischen Philologie, unter Mitwirkung von K. Luick usw. herausg. von J. Schipper. XLI Band.) X, 92 S.

Der Lebenslauf und die Dichtungen dieses Zeitgenossen Shakespeares werden von der Verfasserin eingehend erörtert, am eingehendsten natürlich sein Hauptwerk, das philosophische Lehrgedicht «Nosce te ipsum», (1599). Die Verfasserin legt dar, wie Davies in der Disposition des Stoffes und auch in manchen Einzelheiten von Aristoteles de anima abhängig ist.

Irgendwelche Beziehungen zu Shakespeare lassen sich bei Davies ebenso wenig wie bei anderen zeitgenössischen Denkern nachweisen; aufgefallen ist mir in dem «Nosce te ipsum» bloß eine gewisse Ähnlichkeit der Worte Hamlets über den Menschen als Meisterwerk (II 2, 315) mit Davies' Worten:

Oh! what is man, great Maker of mankind!
That thou to him so great respect dost bear,
That thou adorn'st him with so bright a mind
Mak'st him a king, and even an angel's pear? etc.

W. Creizenach.

Michel Draytons Belesenheit und literarische Kritik. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde genehmigt von der philosophischen Fakultät der Universität Berlin von Willy Numeratzky. Berlin, Mayer & Müller 1915. 90 S.

Der Verfasser gibt zuerst eine Lebensskizze Draytons sowie eine Übersicht über die literarischen und sonstigen Persönlichkeiten, mit denen Drayton Umgang pflegte. Sodann folgt der Abschnitt über Draytons Belesenheit, d. h. eine tabellarische Aufzählung der Literaturwerke, die Drayton in seinen Schriften erwähnt. Damit ist freilich noch keine vollständige Belehrung über Draytons Belesenheit gewonnen, zu einer solchen würde auch ein Hinweis auf diejenigen Literaturwerke gehören, die Drayton benutzt hat, ohne sie ausdrücklich zu erwähnen. Allerdings wäre das eine Aufgabe, deren Bewältigung in einer Doktordissertation kaum verlangt werden kann, doch wäre es immerhin besser gewesen, wenn der Verfasser ausdrücklich auf die Beschränkung hingewiesen hätte, die er sich selber auferlegt hat. Aber auch so ist die Zusammenstellung lehrreich. So erhalten wir z. B. S. 17 eine Übersicht über die vereinzelten Spuren von Draytons Beschäftigung mit dem Griechischen. Das Lateinische beherrschte er natürlich unvergleichlich viel besser, wenn man auch aus solchen Zitaten, wie «*ne quid nimis*» oder «*nosce te ipsum*», oder aus seiner Bemerkung über «*The word Legend, so called of the Latin Gerund, Legendum*» noch nicht auf «eine völlige Vertrautheit mit dieser Sprache» schließen darf. Im Schlußkapitel behandelt der Verfasser die «Grundsätze von Draytons literarischer Kritik»; hier kommen vor allen Dingen die Vorreden und das schöne Gedicht an Henry Reynolds in Betracht, das als Anhang abgedruckt ist. Auch hier ist der Stoff sehr übersichtlich angeordnet. Wenn Drayton meint, die Tragödie habe zum Gegenstand Blutvergießen, dagegen die Komödie Liebeshändel, so hätte dafür natürlich nicht Aristoteles, sondern die späteren Theoretiker als Autorität zitiert werden müssen. W. Creizenach.

The Literary Relations of England and Germany in the Seventeenth Century by Gilbert Waterhouse, M. A. Cambridge, University Press 1914. VII, 190 S. 7/s. 6d net.

Der Verfasser sagt selber, daß er mit seinem Buch eine Fortsetzung des lehrreichen und inhaltreichen Werkes von Herford über die literarischen Beziehungen zwischen England und Deutschland im 16. Jahrhundert beabsichtigt. Allerdings hat er die Geschichte des englischen Dramas in diesem Zeitraum, die ja für die Leser dieses Jahrbuchs der interessanteste Teil eines solchen Werkes sein müßte, von seiner Betrachtung ausgeschieden; er beschränkt sich auf eine Betrachtung der deutschen Dramen aus der englischen Geschichte und der englischen Dramen aus der deutschen Geschichte. Mit Recht hat er als erstes Kapitel eine Übersicht über die merkwürdigsten deutschen Reisenden in England und englischen Reisenden in Deutschland vorangestellt; doch hätte er hier auf den interessanten Bericht Platters (1599), sowie auf das Itinerarium Ottos, des ältesten Sohnes des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel (1611) hinweisen sollen; Mitteilungen über diese Reise findet man in Loschs Monographie über Johannes Rhenanus (Marburg 1895), wo auch eine merkwürdige Stelle des Itinerariums über die Londoner Theater mitgeteilt ist. Das zweite

Kapitel handelt von der englischen Lyrik, die sich im Zusammenhang mit der englischen Musik über den Kontinent verbreitete, das dritte von den deutschen Übersetzungen des einzigen Werkes der englischen schönen Literatur des Shakespeare'schen Zeitalters, das eine internationale Wirkung im eigentlichen Sinne des Wortes ausübte, von Sir Philip Sidneys Roman «Arcadia». Weit leichter verbreiteten sich die lateinischen Werke, die von Engländern verfaßt wurden: Barclays berühmter Roman «Argenis» (vgl. Kap. IV) und Owens Epigramme (vgl. Kap. V). Zu Kap. VI (History in Literature) wäre die literarische Wirksamkeit Wolfgang Mayers nachzutragen, der in Cambridge studierte und als ein Enkel Bucers sehr freundlich aufgenommen wurde; später veröffentlichte er eine Schrift über die Pulververschwörung. Aus den folgenden Kapiteln seien hier nur noch die über die englische Philosophie (VII), über die englische Theologie (VIII) und über Milton in Deutschland (XIII) erwähnt; in Kap. IX (Later Travellers) ist es von Interesse zu sehen, wie viele Mitglieder des Pegnesischen Blumenordens nach England reisten und mit dortigen literarischen Persönlichkeiten Beziehungen anknüpften. Was die Philosophie betrifft, so wäre der Zeitfolge nach in erster Linie das Basilikon Doron des Königs Jakob I. zu erwähnen, das natürlich mehr durch seinen Verfasser als durch seinen Inhalt die Aufmerksamkeit auf sich zog; die Übersetzung von Petrus Denaisius (1604), die W. nur aus der Erwähnung in einem Briefe Lingelsheims kennt. ist in der Königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden vorhanden, die außerdem eine in demselben Jahr zu Stade von einem gewissen Emanuel Thomson veröffentlichte Übersetzung besitzt. Weit bedeutsamer ist die Einführung Bacons in Deutschland, das sich, wie der Verfasser hervorhebt, rühmen darf, die erste vollständige Gesamtausgabe von Bacons lateinischen Schriften veranstaltet zu haben (Frankfurt 1665). Vor allem aber ist es charakteristisch, in welchem Grade der treffliche Schupp durch Bacon beeinflußt wurde. Hier konnte der Verfasser die Abhandlungen von Zschau und Karl Vogt benutzen, wie ihm überhaupt in Bezug auf die meisten Teile seines Buches schon durch deutsche Monographien vorgearbeitet war. Doch hat er auch selber emsige Nachforschungen in deutschen Bibliotheken, vor allem in der Berliner Bibliothek angestellt, wovon auch die sorgfältig gearbeitete Bibliographie Zeugnis ablegt. Sonst hat sein Buch allerdings mehr den Charakter eines *catalogue raisonné* mit reichhaltigen Proben als den einer eigentlichen literarhistorischen Darstellung. Creizenach.

Karl Leberecht Immermann der Dramaturg. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Greifswalder Dissertation 1914. Von Richard Wittsack. Berlin, Bernhard Paul. 1914. XIV, 130 S.

Richard Wittsack hat sich die Aufgabe gestellt, das ungemein reiche Material, das Richard Fellner 1888 in seiner vortrefflichen «Geschichte einer deutschen Musterbühne» zusammengetragen und geordnet hat, noch einmal kritisch zu beleuchten und aus der mehr biographisch-sachlichen Darstellung seines Vorgängers die Schlüsse zu ziehen, soweit Immermanns dramaturgische Leistung im engeren Sinne in Frage steht. (Einen parallelen Versuch für Immermann als Regisseur und Inszenator habe ich selbst, unabhängig von Wittsack, in einem kleinen Aufsatze, der nur einige charakteristische Aufführungen der Düssel-

dorfer Musterbühnen herausgriff, im Düsseldorfer Kalender 1914 unternommen.) Der Verfasser war in der angenehmen Lage, neben den von Fellner schon herangezogenen Quellen, die allerdings die wichtigsten geblieben sind, noch einiges Neue wie eine Anzahl jüngst aufgefundener Düsseldorfer Theaterakten aus den Jahren 1834—37 sowie ungedruckte Aufzeichnungen des Malers Schirmer und endlich die bis dahin für verloren geltende «Was ihr wollt»-Bearbeitung Immermanns benutzen zu können.

In einem kurzen ersten Teil gibt Wittsack einen Überblick über die Düsseldorfer Verhältnisse zur Zeit von Immermanns Übersiedelung dorthin, wobei er für die Beurteilung des vielgeschmähten, von jenem kaltgestellten und zeitweilig vertriebenen Theaterdirektors Derossi einen etwas freundlicheren Standpunkt als Fellner zu finden bemüht ist. Der zweite Teil bespricht dann Immermanns dramaturgische Tätigkeit zwischen 1834 und 1840.

Von der «Was ihr wollt»-Bearbeitung Immermanns fand sich eine vollständige Abschrift in der Handschrift des damals 22 jährigen Malers Wilhelm Camphausen (des mutmaßlichen Zeichners eines Teiles der Kostüme eben dieser Aufführung, Wittsack S. 70) in der Düsseldorfer Kunstakademie vor. Sie wird von Wittsack im Anhang seiner Schrift, soweit Abweichungen der Bühnenbearbeitung gegenüber dem Schlegel'schen Originaltext vorhanden sind, parallel mit letzterem mitgeteilt. Die «Was ihr wollt»-Aufführung, die schon öfters Gegenstand spezieller Erörterungen gewesen ist, bildet mit ihrer dafür ersonnenen Shakespeare-Bühne den Schlußstein in Immermanns praktisch-dramaturgischer Arbeit. Sie fand nicht mehr im Rahmen seiner Düsseldorfer Stadttheaterleitung, für den das Stück 1836 vorgesehen war, statt, sondern als Faschingsfeier der Düsseldorfer Künstler am Schalttag 1840. Zu den in der Hauptsache aus früheren Arbeiten bekannten Tatsachen und der von Wittsack wieder in seine Schrift übernommenen, schon in Geffkens Gedächnisschrift für Immermann (und übrigens auch in Manfred Sempers Band «Theater» im «Handbuch der Architektur») veröffentlichten Abbildung dieser vereinfachten «Was ihr wollt»-Bühne fügt der Verfasser noch eine kleine, auf Tieck fußende Zeichnung Immermanns für eine Shakespeare-Bühne, die er in dessen Tagebuch unter dem Datum des April 1832 gefunden hat: ein neuer Beweis dafür, wie früh und lang sich Immermann schon mit dem Gedanken der Verwertung der Tieck'schen Anregungen trug. Auf die Reproduktion der 6 Figurinen, welche in der nach der «Was ihr wollt»-Aufführnng erschienenen Gedenkschrift Immermanns abgebildet waren, hat der Verfasser verzichtet; als Beispiele für die Kostümbehandlung zur damaligen Zeit wären sie auf jeden Fall interessant, aber ihre Veröffentlichung gehört als eine mehr die Inszenierung betreffende Frage nicht unmittelbar zu Wittsacks Thema. Dagegen hätte der Verfasser nicht versäumen sollen, sich in einigen zusammenfassenden Sätzen über die dramaturgische Bearbeitung dieses Stückes, deren Striche und Änderungen, zu äußern, anstatt dem Leser das Urteil zu überlassen. Was jene betrifft, die im einzelnen gelegentlich noch einmal mit dem Original zu vergleichen wäre, so fällt als größere Abänderung eine Retouche des Schlusses auf, der durchaus im Sinne des Stücks wieder mit einer Apostrophierung des Publikums endet. Überhaupt wäre es wesentlich gewesen, wenn nicht alle, so doch die wichtigsten Bearbeitungen Immermanns (aus deren Soufflierbüchern schon Fellners Buch Auszüge enthielt) «auf ihre Qualität und künstlerische Berechtigung hin zu prüfen» und nicht bloß das «oberste Prinzip», das für sie maßgebend war, aufzuzeigen

(S. 64). Ganz besonders über die Vorstudien und Vorstufen zur Stilbühne von 1840 wäre mehr und Gründlicheres zu geben gewesen als die kleine Aufzählung auf S.71.

Shakespeare krönte Immermanns theatralische Arbeit. Bei der Beschäftigung mit Shakespeare war es auch gewesen, wo dieser seine praktisch theatralische Berufung empfing. Im Kreise Schadows hat er zuerst im Winter 1828 Szenen aus dem «Sommernachtstraum», — wo den Puck übrigens ein Mann spielte — sowie (im Januar 1829) Falstaff-Szenen arrangiert (mit Immermann als Falstaff, Schadow als Prinz) (S. 5).

Im Repertoir der sogenannten «Mustervorstellungen» der ersten beiden Jahre (1832/33 und 1833/34) befand sich Shakespeare noch nicht: ganz gewiß nicht aus Mangel an Liebe, sondern im Gegenteil weit eher aus Ehrfurcht, die ihn die Schwierigkeit erkennen ließ, ihn mit einem kleinen, mangelhaft geschulten Ensemble zu bewältigen. Ein anderes englisches Drama, «Stille Wasser sind tief» in F. L. Schroeders dazumal noch immer zugkräftiger Bearbeitung nach Beaumont and Fletcher («Rule a Wife and have a Wife») war dagegen schon (von Uechtritz, nicht von Immermann geleitet) eines der vier für den ersten Winter zur Aufführung ausgewählten Stücke. Immermann lobte dessen immer gleichen Wert und erklärte es für einen «Eckstein» des bürgerlichen Schauspiels (S. 43), wie er ähnlich Shakespeares Komödien mit ihren «Farben und Charakteren» als Eckpfeiler eines gediegenen Lustspielprogramms und speziell den «Kaufmann von Venedig» als «Komödie im höchsten Stil» betrachtet (S. 32). Wenn er im letzteren den Figuren von Portia, Jessica, Nerissa, Bassanio, Antonio gleiche oder doch ähnliche Bedeutung wie Shylock beimißt, so eilt er mit dieser Ansicht wiederum seiner Zeit voraus, die im «Kaufmann» das Shylock-Drama einseitig zu betonen geneigt war, und trifft sich in diesen wie in zahlreichen anderen Punkten ganz unmittelbar mit der heutigen Auffassung. Mit welcher besonderen Liebe ist z. B. bei Max Reinhardt die ganze Portia-Komödie in Spiel und Bild behandelt!

Statistiken sind nicht immer beweiskräftig, auch nicht im Theaterbetriebe. Eine große Liste von Klassiker-Aufführungen, wie manche Direktoren sie auch heute noch am Saisonschluß vorweisen, dient oft genug nur dazu, der Öffentlichkeit Sand in die Augen zu streuen. Eine Qualitätsstatistik ist ja leider ein Ding der Unmöglichkeit. Bei Immermann, dem es einzig darauf ankam, ernste Arbeit zu leisten, verhält es sich anders. Man darf es als einen Beweis für das zunehmende Vertrauen in sein Personal, sein Publikum und sein eigenes Können nehmen, wenn er im 3. Jahr (1834—35) Shakespeare 2 Abende, im 4. sogar 8 und im 5. auch wieder 7 widmet; dann folgt im 6. Jahr (1837), wo das Unternehmen bereits wieder im Deflorieren ist, noch 1 Abend. Insgesamt gehören von den 444 Abenden des ganzen Immermann'schen Regimes (inkl. den Gastspielen in Elberfeld und Krefeld) Shakespeare nur 19 Abende, also absolut genommen ein verschwindend geringer Bruchteil. Indessen erhielt Goethe nur einen Abend mehr, und auf Calderon, der von Immermann-Beurteilern gern gegen sein Shakespeare-Interesse ausgespielt wird, entfiel genau die gleiche Zahl 19 wie auf Shakespeare. Diese 19 Shakespeare-Vorstellungen, unter denen die Dilettantenaufführung von 1840 mitgezählt ist, verteilen sich auf 8 verschiedene Werke («Macbeth,» «Hamlet», «König Johann», König Lear», «Romeo und Julia», «Kaufmann von Venedig», «Othello», «Was ihr wollt») (S. 64). (Hingegen war Calderon bei gleicher Gesamtziffer nur mit 5 Werken vertreten, also offenbar etwas zugkräftiger in der — auch im Schadow'schen Kreise — gut katholischen Stadt.) Fremde Bearbeitungen wurden benutzt für «Othello» («das ältere Berliner

Buch») und «Lear» (Schreyvogels Einrichtung nach der Voß'schen Übersetzung) (S. 63). Immermann war ein starker, aber selten ein gewalttätiger Streicher. Er entsetzte sich z. B. mit Recht darüber, daß man in Berlin damals noch Margarethe in «Richard III.» wegläßt, die doch «dem düsteren Gemälde als Chor der Vergangenheit» seinen erhabenen Charakter gebe (S. 65). (Über Immermann als Schiller-Bearbeiter schrieb der Referent einen unten zitierten kleinen Artikel in der Frankfurter Zeitung.)

Bei Shakespeare bewundert Immermann bereits (das scheint mir bemerkenswert) die Historien als ein «wunderbares Riesengedicht», ohne natürlich zu wagen, was mit tauglicheren Mittel nachher Dingelstedt tun konnte, sie als Zyklus zu spielen. Es ist also nicht richtig, wenn Wittsack S. 29 sagt, daß Immermann das Verständnis für die Königsdramen verschlossen blieb. Es handelt sich lediglich um das auch heute noch keineswegs ganz unberechtigte Bedenken, die getrennten Stücke als nicht in sich geschlossen dem Publikum vorzuführen. Doppelt zu bewundern ist darum der Mut Immermanns, «König Johann» zu spielen, an dem ihn zunächst die Charakterschilderung und später auch die Klarheit von Handlung und Motiven besticht (S. 30), und ihn gegen den Widerspruch seines Verwaltungsrates auf dem Spielplan zu halten, trotzdem er nicht gefiel (S. 59).

Näher lag Immermann allerdings die Charaktertragödie im engeren Sinne, die er am vollkommensten ausgebildet findet in «Hamlet» und «Lear», da hier auch Nebenszenen und Nebenfiguren dazu dienten, die Hauptfigur als beherrschendes Element darzustellen, während ihm im «Othello» «die Eifersucht des Mohren zu sehr als Thema an und für sich behandelt» erscheint (S. 31).

Die auch noch von H. H. Houben ausgesprochene Ansicht von einer «herausfordernden Bevorzugung» Calderons durch Immermann führt Wittsack auf das richtige Maß zurück (S. 32 ff.), indem er zwar dessen Begeisterung für die christliche Tragödie, «wohin der Brite mit seinen unermeßlichen Kräften doch nicht reicht», aber auch des Dramaturgen klare Einsicht in die engen Grenzen Calderon'scher Kunst mit ihrer «pomphaften runden Kategorienwelt» hervorhebt und auf Immermanns Satz aus den Düsseldorfer Anfängen verweist: «Ihr kennt mein Gefühl für Shakespeare, ihr wißt, wie viel gründlicher er mich berührt als . . . Calderon».

Der Arbeit sind 7 Beilagen beigegeben: Briefe Immermanns aus den Düsseldorfer Theaterakten, Notizen über die Oper, Rechnungsbelege der Mustervorstellungen 1833—34, zwei Briefe Seydelmanns sowie ein Brief des Regisseurs Weiß an Immermann, eine Bekanntmachung Immermanns an die Schauspieler und ein Angriff im Frankfurter Konversationsblatt auf Immermann mit der Entgegnung des Düsseldorfer Oberbürgermeisters.

Von Einzelaufsätzen, welche dem Verf. unbekannt geblieben oder erst während der Drucklegung erschienen sind, nenne ich zur Ergänzung seiner Bibliographie noch: 1. W(ilhelm) S(chmidtbonn), Eine Immermann'sche Inszenierung von «Was ihr wollt». Masken (Düsseldorf), Jahrgang 1, Nr. 21. 2. Fritz Burschell, Die Musterbühne Karl Immermanns, Masken (Düsseldorf), Jahrgang 4, Nr. 26 und 27. 3. E. L. Stahl, Der Düsseldorfer Dramaturg (K. L. Immermann, der Meister der Szene), Düsseldorfer Kalender 1914, herausgegeben vom Verlag Adolf Schneider, Düsseldorf 1914. 4. E. L. Stahl, Immermann als Schiller-Bearbeiter, Frankfurter Zeitung 15. Nov. 1913, II. Morgenbl. Nr. 173.

Heidelberg. Ernst Leopold Stahl.

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1914.

NB. Die durch ein vorgesetztes Sternchen (*) gekennzeichneten Werke sind Geschenke von den betr. Verfassern, bzw. Herausgebern und Gönnern.

I. Ausgaben sämtlicher und einzelner Werke in englischer Sprache.

**Shakespeare, W.*, The Merchant of Venice. Mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Bernhard Nassua. Leipzig 1913.

II. Übersetzungen und Bühnenbearbeitungen in deutscher und anderen Sprachen.

Shakespeare, W., Werke in Deutscher Sprache. Herausgegeben und zum Teil neu übersetzt von Friedrich Gundolf. IX. Bd. (Hamlet, Macbeth, König Lear). Berlin o. J.

**Wille, Otto*, Shakespeares Dramen, wiedergegeben aus dem Geiste der Musik. I. Viel Lärm um Nichts. Leipzig 1913.

Bacon-Shakespeare, Francis, Der Kaufmann von Venedig. Nach der Folio-Ausgabe von 1623 neu übersetzt und eingeleitet von Edwin Bormann. Leipzig 1902.

Bacon-Shakespeare, Francis, König Heinrich der Achte. Nach dem Originaldruck von 1623 neu übersetzt, erläutert und eingeleitet von Edwin Bormann. Leipzig 1902.

*De Koopman van Venetië. Drama in vijf bedrijven, vertaling van Edward B. Koster. 2. herziene druk. Amsterdam o. J.

Shakespeare, William, Dzieła Dramatyczne. (Dramatische Werke in polnischen Übersetzungen von Kasprowicz, Korzeniowski, Kożmian, Ostrowski, Pajgert, Paszkowski, Porębowicz und Ulrich, mit Vorrede und Einleitung von R. Dyboski. 6 Bände. Warschau, 1911—13.)

Shakespeare Összes Színmüvei. Átvizsgált vagy új fordításokban kiadja a Kisfaludy-Társaság Shakespeare-Bizottsága.

XI. A Makranczos Hölgy. Ujból fordította Lévay Joszef. Budapest 1914.

XIV. A Windsori Víg Asszonyok. Ujból fordította Rákosi Jennö. Budapest 1914.

XXIV. Hamlet, Dán Királyfi. Fordította Arany János. Budapest 1914.

III. Shakespeareana.

Ackermann, August, Der Seelenglaube bei Shakespeare. Eine mythologisch-literarwissenschaftliche Abhandlung. Frauenfeld 1914.

**Albrecht, Louis,* Neue Untersuchungen zu Shakespeares «Maß für Maß». (Quellen, Zeit und Anlaß der Entstehung des Stücks und seine Bedeutung als Offenbarung der persönlichen Weltanschauung des Dichters.) Berlin 1914.

**Albrecht, Louis,* Neue Untersuchungen zu Shakespeares «Maß für Maß». (Teildruck.) Diss. Berlin 1914.

**Bartels, Adolf,* Shakespeare und das englische Drama im 16. und 17. Jahrhundert. (Sonderdruck aus der «Einführung in die Weltliteratur».) München o. J. (1912).

Barth, Hermann, Das Epitheton in den Dramen des jungen Shakespeare und seiner Vorgänger. (Stud. z. engl. Philol. LII.) Halle a. S. 1914.

Bieber, Gustav Arthur, Der Melancholikertypus Shakespeares und sein Ursprung. (Anglistische Arbeiten. Hg. von Levin L. Schücking. 3.) Heidelberg 1913.

Bormann, Edwin, Shakespeare's Debut 1578. Leipzig 1898.

— — Die letzte Hülle fällt, oder: Das Shakespeare-Geheimnis in seiner ganzen Nudität. (Festvortrag.) Leipzig 1900.

— — Shakespeare und seine Beziehungen zu den Leoniden. (Festvortrag.) Leipzig 1909.

**Chambrun, Countess de,* The Sonnets of William Shakespeare. New Light and Old Evidence. Illustrated. New York, London 1913.

**Conrad, Hermann,* Ein neues Buch über Shakespeare (Johannes E. Schmidt: Shakespeares Dramen und sein Schauspielerberuf). (S.-A. aus Preuß. Jahrbücher Bd. 158[2].) Berlin 1914.

**Conrad, Hermann,* Anfängerstil und Jugendstil Shakespeares. (S.-A. aus Preußische Jahrbücher Bd. 156[3].) Berlin 1914.

**Dempewolf, Walter,* Shakespeares angebliche Modelle. (Diss.) Jena 1914.

Eelbo, Bruno, Bacons entdeckte Urkunden. Die Lösung der Bacon-Shakespeare-Frage in der Shakespeare-Folio-Ausgabe vom Jahre 1623. Leipzig o. J. (1914.)

**Friedrich, Paul,* Studien zur englischen Stenographie im Zeitalter Shakespeares: Timothe Brights Characterie entwicklungsgeschichtlich und kritisch betrachtet. Mit einem Anhang: Neue Gesichtspunkte für stenographische Untersuchungen von Shakespeare-Quartos, dargelegt an der ersten Quarto der «Merry Wives of Windsor» 1602. Diss. Leipzig. 1914.

Gervinus, G. G., Shakespeare. 1. u. 2. Bd. 3. Auflage. Leipzig 1862.

Gundolf, Friedrich, Shakespeare und der deutsche Geist. Zweite, durchgesehene Auflage. Berlin 1914.

**Holzer, G.,* Vier Aufsätze über die Shakespeare-Bacon-Frage. 2. Auflage. Hamburg (1914). 4°.

Holzer, Gustav, Goethe und Shakespeare. (S.-A. aus «Heidelberger Zeitung» vom 11. Juli 1914; entnommen aus «Neue Metaphysische Rundschau», XXI. Jahrg., Nr. 3/4 (1914).

— — Zur Bacon-Frage. Kaiserworte.

— — Die große Aufgabe unserer Zeit. (S.-A. aus «Weltwissen», Nr. 33.)

— — Die Großfolio- oder Volksausgabe der Dramen Shakespeares, 1623.

— — Bruno Eelbos «Baconurkunden». (S.-A. aus Zeitschrift «Weltwissen», Nr. 49/50, 3. Jahrg.)

**Jaeger, Gust.,* 1564—1914, Shakespeare. Romekmüvienek Magyar Nyïelven Megjelent Kiadásai, a Róla Öpátlóanist Munkák Valamint a «Magyar Shakespeáre-Tar». Ban Közölt Értekazéseknek Könyveszate Összeállitása. Budapest 1914.

**Kohler, Josef,* Dante und Shakespeare. (A. a. «Der Tag» vom 16. Okt. 1914.)

**Meissner, Johannes,* Jung-Shakespeare. Wien 1914.

Neuendorff, B., Die englische Volksbühne im Zeitalter Shakespeares. (Literarhistorische Forschungen, XLIII. Heft.) Berlin 1910.

Pelissier, Georges, Shakespeare et la superstition shakespearienne. Paris 1914.

Pemberton jr., Henry, Shakespeare and Sir Walter Ralegh. Philadelphia & London 1914.

**Petersen, Ottomar,* Shakespeare-Studien: Othello, Hamlet. Borna-Leipzig 1913.

*Wallace, Charles William, Shakespeare and America. The perpetual ambassador of the English-speaking world. (S.-A. aus «The Poetry Review». July 1914.)

*Wolff, Max J., Shakespeare. Der Dichter und sein Werk. Dritte durchgesehene Auflage. 1. u. 2. Bd. Mit je einem Porträt. München 1913.

*Shakespeare as Educational Factor in Germany. (Christian Science Monitor 1914.)

*Teutenberg, Adolf, Wirtschaftspionier und Shakespeare-Verehrer (W. Oechelhäuser). («Die Grenzboten», 73. Jahrg., Nr. 20, S. 332 ff.)

*Shakespeare und Wilhelm Oechelhäuser. Eine Gedenkfeier. (Anhalt. Staatsanzeiger 1914, Nr. 97.)

Abendunterhaltung 1914. Lieder und Madrigale aus der Elisabethanischen Zeit. Mit literarischen und musikgeschichtlichen Erläuterungen von Max Förster.

Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Gedenkblatt an die Feier vom 23. April 1914. (Große photographische Aufnahme der Tischgesellschaft.)

Shakespeare-Feier 1914. Leipziger Tageblatt Nr. 204, 206.

— — *Behrens, Carl, Shakespearfest i Goethe Bir. National-Tidende, Kopenhagen, 27. April 1914, Nr. 13621.

— — St. Petersburg. Deutsche Zeitung.

— — Zeitung Deutschland.

— — *Illustrierte Zeitung vom 23. April 1914.

*Report of the Proceedings at the Annual Meeting of the Trustees and Guardians of Shakespeare's Birthplace held on 6 May 1913. Stratford on-Avon, 1913.

*— — on 7 May 1914. Stratford-on-Avon, 1914.

*Annual Report and Statement of Accounts for the year ended 31 March 1913. Stratford-on-Avon, 1914.

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Herausg. von A. Brandl und M. Förster. 50. Jahrgang. Mit 3 Tafeln und 3 Abbildungen im Text. Berlin 1914.

Germanisch-Romanische Monatsschrift. 1914.

*Magyar Shakespeare-Tár. Kiadja a Kisfaludy-Társaság Shakespeare-Bizottsága, szerkeszti Ferenczi Zoltán. VII. Kötet. Budapest 1914.

*Kaluza, M., Besprechung von Magyar Shakespeare-Tár. III. Band, Jahrgang 1910. (Zeitschriftenschau der Zeitschr. für franz. und engl. Unterricht 1914, Heft 6.) Berlin.

Notes and Queries. XI. Series. Vol. IX, Januar-August 1914. London.

IV. Geschichte der englischen Literatur und Sprache. Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeares.

Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Hsg. von W. Bang. Bd. XXVIII: Every Man, reprinted by W. Greg from the fragments of two editions by Pynson, preserved in the Bodleian Library and the British Museum together with critical apparatus. Louvain 1910. — Bd. XLII: William Sampsons «Vow Breaker», hsg. von Hans Wallrath. Louvain 1914. — Bd. XLIII: Thomas May's Tragedie of Julia Agrippina Empress of Rome, nebst einem Anhang: Die Tragödie «Nero» und Thomas May, von F. Ernst Schmidt. Louvain 1914. — Bd. XLIV: Documents relating to the Revels at Court in the time of King Edward VI, and Queen Mary (The Loseley Manuscripts) edited, with notes and indexes, by Albert Feuillerat. Louvain 1914.

*Aronstein, Philipp, The Evolution of the English Drama up to Shakespeare by Charl. W. Wallace. (S.-A. aus Beiblatt zur «Anglia», Bd. XXIV[4].)

*Feuillerat, Albert, Le bureau des menus-plaisirs (Office of the Revels) et la mise en scène à la cour d'Elizabeth. Louvain 1910.

*Geddes, Patrick, The Masque of Medieval and Modern Learning and its many meanings. A Pageant of Education from medieval to modern times devised and interpreted. Fourth edition. Edinburgh 1913.

Wolff, Emil, Francis Bacon und seine Quellen. 2. Band: Griechische Autoren und römische Dichter. (Literarhistor. Forschungen, 52. Heft.) Berlin 1913.

**Numeratzky, Willy*, Michael Draytons Belesenheit und literarische Kritik. Diss. Berlin 1915.

**Wilson, Arthur*, The Swisser publié d'après un manuscrit inédit avec une introduction et des notes par Albert Feuillerat. Paris 1904.

**Price, H. T.*, A History of Ablaut in the strong verbs from Caxton to the end of the Elizabethan Period. Bonn 1910.

Waterhouse, Gilbert, The Literary Relations of England and Germany in the sevententh century. Cambridge 1914.

V. Theater.

**Weltner, A. J.*, Shakespeares Werke im Hofburgtheater. (Wiener Abendpost 1914.)

Jacobsohn, Siegfried, Das Jahr der Bühne. 1. 2. 3. Band. Berlin 1913/14.

*Festschrift zur Eröffnung des Neuen Königl. Schauspielhauses in Dresden.
a) *Karl Zins*, Das neue Königl. Schauspielhaus. Rückblick und Ausblick.
b) *Friedrich Kummer*, Der Bau und sein Werden.
c) *Adolf Linnebach*, Die Bühne. Dresden 1913.

*Rückblick auf die Spielzeit am Königl. Hoftheater in Dresden 1913—1914.

**Sonnenthal, Adolf von*, Briefwechsel. Nach den Originalen herausgegeben von Hermine von Sonnenthal. Mit 2 Bildnissen in Gravüre, 24 Einschaltbildern und einem Brieffaksimile. 1. 2. Band. Stuttgart und Berlin 1912.

VI. Verschiedenes.

Braun von Braunthal, Shakespeare. Drama in drei Akten. Nach Ludwig Tieck's Novelle «Dichterleben». Wien 1836.

**Saward, William T.*, Glastonbury: an Historical Drama in Four Acts. 2. Impression. (Plays No. III.) London o. J. (1912.)

*English Association Bulletin 23. Pamphlet 28. *Moore Smith, G. C.*, The Poet and the Artist: what they can do for me.

Weimar, im März 1915.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
P. von Bojanowski (†).

Namen- und Sachverzeichnis

zu Band LI.

Zusammengestellt von **Hede Märkel.**

(Abkürzungen: Sh. = Shakespeare, elis. = elisabethanisch.)

Adams, J. Q., Zu Glapthorne's Wit in a Constable 233
W. Heminge 233
Albrecht, L., Unters. zu Measure 264
Alden, R. M., Anordnung der Sh.-Sonette 247
Komik bei Sh. 230
Alexander, B., Hamletiana 251
Amelung, H., Sh. u. d. deutsche Bühne 237
Aronstein, Ph., Th. Heywood 232

Bacon, Einfl. auf Deutschl. 274
Baldwin, William 219
Barclay's Argenis 274
Bayer, J., Sh.-Fälschung 252
Beaumont u. Fletcher, Textkritik 233
Rule a. Wife, Auff. 276
Behrens, P., Reform d. Bühne 57
Berzeviczy, A. v., Sh.'s Sonette 251
Beteuerungen 271
Bibliothek-Zuwachs 278
Blaß, J., Fig. des gedungenen Mörders 270
Bonnell, J. K., Zum Ludus Coventriae 218
Borinski, K., Die antike Kunst in Poetik 248
Brandl, A., Th. Elyot's Verteidigung guter Frauen 111
Brereton, Zu Beaumont u. Fletcher 233
Breton, Nicholas, als Charakterschilderer 247
Brie, F., William Baldwin 219
Briggs, W. D., Zu Ben Jonsons Gedichten 232
Brown, C., Caiphas as a Palm-Sunday prophet 245
Bühne, elisabethanische 233. 246
Bühnen-Jahrbuch, deutsches 250
Bühnenreform, moderne 54
Busse, C., Sh. als Aristokrat 236
Butler, Ch., English Grammar 258

Caiphas-Gedicht 245
Caro, F., Shaw and Sh. 235
Chapman u. Sh.'s Othello 225
Chislett, W., Zu R. Roister Doister 220
Corpus Christi Play 218
Cosulich, G., Othello u. Chapman 225
Coventry Plays 218
Craig, E. G., Einfl. auf die Entw. d. Theaters 54
Craig, H., Corpus Christi Play 218
Creizenach, W., Betrachtungen über d. Kaufmann v. Venedig 171
Hautfarbe Othellos 186
Theaterausdrücke der Sh.-Zeit 189

Daniel, S., Cleopatra-Studien 271
Danchin, F. C., Zu Marlowes Biogr. 221
Davies, Sir John, Leben u. Werke 272
Dempewolf, W., Sh.'s Modelle 259
Dodds, M. H., Zum Ludus Coventriae 218
Drama vor Sh. 218
Drayton, M., Belesenheit u. literar. Kritik 273

Edward's Damon u. Pithias 231
Eichler, Butlers Aussprache 258
Engl. and Germany, Literary Relations in the XVIIth c. 273
Epilog im mittelalt. engl. Drama 270
Elyot, Th., Schutzmittel gegen den Tod 145
Verteidigung guter Frauen 111

Fest, A., Sh. u. Ungarn 252
Feuerbach, über d. neue Theater 56
Feuillerat, A., Moralitäten-Auff. 219
politische Tragödie 219
Fischer, R., Lear-Quellen 263
Frauenfrage in Sh.'s Engl. 111
Freundschaftskultus 260
Fuchs, G., Reform d. Bühne 56

Genée, R., Nekrolog auf 205
Geldner, H., Merchant, Ausg. 253
Georg, Herzog von Meiningen, Nekrolog auf 193
Gill, A., Aussprachelehre 255
Ginever-György, Sh.-Saison in Stratford 252
Glapthorne, H., Wit in a Constable 233
Globe-Theater, Lage des 227
Urkunden über 226
Gollancz, I., Name Polonius 224
Zu Twelfth Night 224
Graves, T. S., Politik auf d. jakobit. Theater 230
Greene, R., Biographisches 221
Beteuerungen 271
Leben u. Werke 251
Greenlaw, E. A., Sidney's Arcadia 247
Greenough, Ch. M., Nich. Breton 247
Grierson, H. J. C., Zu As You Like It 223
Grillparzer u. Sh. 1
Berührungen mit Sh. 3—6
historische Studien 24
in London 5
Meisterwerke u. Sh. 25
Psychologie Sh.'s 12
Stellung z. Dichtkunst 1
Groß, E., Grillparzers Verhältnis zu Sh. 1
Gundolf, F., Sh. in Deutschland 237

Härlin, A., Sh. u. Homer 236
Hagemann, C., Sh.-Aufführungen 66
Hanford, J. H., Debate Element in the Eliz. Drama 248
Hauptmann, G., Sh. u. Deutschland VII, 241
Heinrich, G., Sh. u. Ariost 252
Hegge-Zyklus 218
Heminge, W., als Sh.-Nachahmer 233
Henslowe 231. 254
Hernried, E., Sh.'s Weltanschauung 229
Heywood, Th., Leben u. Werke 232
Hinton, Zu R. Roister Doister 220
Horn, E., Auff. v. Schlegel's Hamlet-Übers. 34
Hoyer, Begriffe nature u. fortune bei Sh. 268

Iffland u. Schlegel 37
Immermann als Dramaturg 274

Jacobs I. Doron Basilicon-Übers. 274
Jodelle, Cleopatre captive 272
Jonson, Ben, Gedichte 231. 232
Leben und Werke 252
Kaempf, C. Th., Germanisches in Sh. 236
Keith, A., Sh.-Bilder 228
Kilian, E., Antonius und Kleopatra auf d. deutschen Bühne 82
Kittredge-Festschrift 245
Kliem, H., Freundschaft in d. Sh.-Epoche 260
Kristóf, G., Kölcsey über Sh. 252
Kunstausdrücke der engl. Theatersprache 189
Kyd, Th., Beteuerungen 271

Latzko, H., Ben Jonson 252
Lawrence, Elis. Nachtszenen 233
Leir, anonymes Drama 264
Lessing 9
Liebermann, F., Volksauff. des 12. Jh. 219
Littmann's Münchner Künstlertheater 59
Livingstone, A. A., Zu Othello 225
Logeman, Marlowes Mörder 221
Long, P. W., Spenser u. Sidney 221
Vorläufer des Euphues 248
Lope de Vega 9
Lyly, Beteuerungen 271

Marlowe, Biographisches 221
ung. Übers. Edwards II. 252
Mason, R., Sh. Personally 262
Marx, P., Sh. u. d. mod. Bühnenprobl. 53
Meisnest, F. W., Zu Wieland's Sh.-Übers. 234
Meyerfeld, M., Othello-Ausg. 253
Meyse, H., Beteuerungen und Verwünschungen 271
Michelangelo's Sonette 251. 252
Montaigne 261
Moralität, Auff. 219
Müller, A., S. Daniel's Cleopatra 271
Münchner Künstlertheater 58 ff.
Mutschmann, H., Sh.-Bilder 228
Mysterienspiele 218

Nachtszenen, Darstellg. von 233
Newcastle MS., 232
Nowack, K. F., Sh.'s Aktualität 237
Numeratzky, Drayton's Belesenheit 273

Orlik's Entwürfe zum Wintermärchen 66
Overmans, J., Sh. u. R. Southwell 228

Peele, Beteuerungen 271
Peers, E. A., Eliz. Drama and Its Mad Folk 268
Percy, W., s. Bühne 234
Perrott, J. de, Parallele zu Tw. Night 224

Perrott, J. de, Portio and Demorantes 220
Sh. u. der Ritterspiegel 252
Petersen, O., Zu Two Noble Kinsmen 231
Plutarch 272
Politik auf dem jakobinischen Theater 230
Portio and Demorantes, History of 220
Prolog im mittelalt. engl. Drama 270
Pseudo-shakespeare'sche Dramen 231

Ralph Roister Doister, Vorlagen 220
Remus, H., Ausg. d. Lear 253
Reismann, H., Hamlet-Erklärung 264
Reynolds, G. F., W. Percy's Bühne 234

Sarrazin, G., Sh's Sonette 225
Schlegel's Hamlet auf der Bühne 34. 50
Sh.-Übers. 4. 36. 47. 253
u. Iffland 37
Schlegel, Caroline, Hilfe bei d. Übers. 51.
Schücking, L. L., Lear-Ausgabe 253
zu Sir Thomas Moore 231
Schulz, V., Geschlecht bei Spenser 259
Scott u. Sh. 16
Seemann, M., Davies' Leben und Werke 272

Shakespeare, William
Aktualität 237
Anspielungen auf 191
als Aristokrat 228. 236
u. Ariosto 252
Ästhetik 229
Aufführungen in Berlin 34. 51. 55 196
— in Düsseldorf 275
— in Japan 98
— in Leipzig 61. 63. 69. 75
— in London 90
— in Meiningen 195
— in München 60. 93
— in Weimar 69
— in Wien 85. 237
Ausg. 253
Aussprache 254
Autograph 231
auf der Bühne 53
u. Chaucer 113
u. S. Daniel 272
u. d. Demokratie 236
Dialekt 254
u. Deutschland 237
u. Elyot 143
gegen England 241
Epitaph 245
Fälschung 252

Shakespeare, William
u. Frankreich 237
Frauenfrage bei 144
Gedichte 225
Geistererscheinungen 18
Genius 235. 236
Germanisches in 236
Gesellschaft, Jubiläumsfest 239
u. Grillparzer 5
Historien 14. 277
u. Homer 236
u. Immermann 274
Jestbook 115
in Japan 98
Jubiläen 235
u. v. Kisfaludy 252
u. Kölcsey 252
Königsdramen 24. 277
Komik bei 229. 230
u. d. Krieg 240
Lebensanschauung 228. 229
u. Michelangelo 251
Modelle 259
Nachwirken 234
Persönlichkeit 262
Porträts 228
Psychologie 12
Quellen 263
Selbstoffenbarung 266
Sentiment. Freundschaft 260
u. Shaw 235
Sprache 254
u. R. Southwell 228
u. Stratford 237. 252
Totenmaske v. P. Wislicenus 228
u. Ungarn 251
Übers. von Wieland 234
— v. Schlegel 34. 253
Urkunden 226
Zeitgenossen 230
Werke:
Anthony auf d. deutschen Bühne 82
Auff. 86
Bearbeitungen 86
Fig. d. Cleopatra 271
As You Like It, Auff. 56
Ausg. 253
Einzelstelle 223
Fig. des Herzogs 183
Caesar, Auff. 63. 104. 107. 196
u. Grillparzer 23
Coriolanus, Auff. 63
Ausg. 253
Cymbeline, Kistenmotiv in 225
u. d. Ritterspiegel 252
Errors, u. Lope de Rueda 10
King John, Auff. 63. 277
Hamlet, Beziehg. zu Goslicius 224
Einzelstelle 224
Erkl. v. H. Reismann 264

Werke:
Hamlet, u. Grillparzer 3. 16
u. Jago 246
Literatur 251
Modelle zu 259
Ophelia u. der König 224
Parallelstelle 272
Polonius' Name 224
Schlegel's Übers. 34
Urbild des 260
Henry VI., Fig. d. Falstaff 222
Henry VIII., u. Grillparzer 15
Lear, Auff. 277
Ausg. 253
Cordelias Tod 264
Quellen 263
Wahnsinn 269
Macbeth, Auff. 77. 104
Fig. des Mörders 271
Hauptcharaktere 12. 17
Measure, Untersuchungen zu 264
u. Jakob I. 265
Merchant, Auff. 55. 104. 276
Ausg. 253
Betrachtungen 171
Einzelstellen 223
Fig. d. Mörders 271
Melancholie in 269
Quellen 172
u. Richard III. 171
Merry Wives, Auff. 53. 104
Midsummer N., Auff. 55. 61. 104. 106. 276
Entstehung 171
Othello, Auff. 68. 104. 277
Ausg. 253
Bemerkg. zu v. Livingstone 225
Einzelstelle 225
Hautfarbe 186
Quelle für Chapman 225
Pericles, u. d. Ritterspiegel 252
Richard III., Auff. 68. 277
Fig. d. Mörders 271
u. Merchant 171
Romeo, Auff. 71. 104
u. Grillparzer 23. 31
Sonette, Anordnung 247
Deutung 225
Einzelstelle 226
u. Michelangelo 251
Taming, Auff. 80. 104
u. Ariost 252
Tempest, Auff. 61
Anregung zu Tänzen 225
Quelle 225
Timon, Auff. 63
Titus Andronicus, Wahnsinn 269
Twelfth Night, Auff. 58. 60. 80
Bearbeitg. 275
u. Lope de Vega 10
Twelfth Night, Parallele 224
Urbild d. Malvolio 224
Winter's Tale, Auff. 56. 66.

Shaw u. Sh. 235
Sidney's Arcadia, eine Allegorie 247
deutsche Übers. 274
u. Brooke 261
u. Dyer 261
u. Languet 261
u. Spenser 261. 221
Sir Thomas Moore, Datierung 231
Smith, M., Sonette, Einzelstelle 226
Smith, W., Zu As You Like It 183
Spaar, O., Prolog u. Epilog im Drama 270
Spenser's Dialekt 222
Freundschaft zu Sidney 221
Genus bei 259
u. Harvey 261. 221
u. Languet 261
u. Sidney 261. 221
Statistischer Überblick über Sh.-Auff. 214
Stoll, C. E., Hamlet u. Jago 246
Falstaff 222
Stratford-on-Avon 237. 252
Streit-Motiv im elis. Drama 248
Struve, J., Traummotiv im engl. Drama 270

Thorndike, A. H., Zu Elis. Bühne 246
Thurston, H., Sh.-Autograph 231
Tolman, A. H., Sh.'s Lebensanschauung 228
Traummotiv im engl. Drama 270
Two Noble Kinsmen 231. 261

Ungarisches Sh.-Archiv 251

Volksspiele 219

Wallace, C. W., Sh.-Urkunden 226
Lage des Globe-Theaters 227
Wahnsinnsmotiv im elis. Drama 268
Waterhouse, G., Liter. Relations of Engl. and Germany 273
Weber, A., Sh. u. A. v. Kisfaludy 252
Wendell, B., Sh.'s Epitaph 245
Wieland, Sh.-Übers. 234
Wildenbruch, Sh. als Vermittler 241
Winds, Sh.-Inszenierungen 71
Wittsack, R., Immermann als Dramaturg 274
Wolff, M. J., Komisches bei Sh. 229
Werk der Sh.-Gesellschaft 239
Wright, H., Ausg. As You Like It 253

Yorkshire Tragedy 252

Zachrisson, Sh.'s Aussprache 254
Zuschauer auf d. Bühne 234

Druckfehlerverzeichnis.

Seite 134, Zeile 389 lies «is» statt il.

Schriften der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

Band I

Shakespeares Books

A dissertation on Shakespeare's reading and the immediate sources of his works

by

H. R. D. Anders

B.-A. (Univ. of the Cape of Good Hope) Ph. D. (Berlin Univ.)

Geheftet 7 Mark **Gebunden 8 Mark**

Band II

David Garrick als Shakespeare-Darsteller

und seine Bedeutung für die heutige Schauspielkunst

von

Christian Gaehde

Geheftet 4.50 Mark **Gebunden 5.50 Mark**

Band III

Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart

von

Alexander von Weilen

Geheftet 4.50 Mark **Gebunden 5.50 Mark**

Band IV

The evolution of the English Drama up to Shakespeare

With a history of the First Blackfriars theatre

A survey based upon original records now for the first time collected and published

by

Charles William Wallace Ph. D.

Professor in the University of Nebraska

Geheftet 10 Mark **Gebunden 11 Mark**

Verlag von Georg Reimer in Berlin W. 10

Shakespeares dramatische Werke

nach der Übersetzung von A. W. v. Schlegel und L. Tieck

sorgfältig revidiert und teilweise neubearbeitet, mit Einleitungen und Noten versehen, unter Redaktion von **H. Ulrici,**

herausgegeben durch die

Deutsche Shakespeare-Gesellschaft

12 Bd. brosch. 15 Mk., in 6 Halbfranzbände geb. 24 Mk., in 12 Halbfranzbände geb. 30 Mk.

Inhalt: 1. Bd. Allgemeine Einleitung. König Johann. König Richard II. König Heinrich IV. 1. — 2. Bd. König Heinrich IV. 2. König Heinrich V. König Heinrich VI. 1. — 3. Bd. König Heinrich VI. 2. König Heinrich VI. 3. König Richard III. — 4. Bd. König Heinrich VIII. Romeo und Julia. Ein Sommernachtstraum. — 5. Bd. Julius Cäsar. Was ihr wollt. Der Sturm. — 6. Bd. Hamlet. Der Kaufmann von Venedig. Wie es euch gefällt. — 7. Bd. Der Widerspenstigen Zähmung. Viel Lärmen um nichts. Liebes Leid und Lust. — 8. Bd. Coriolanus. Die Komödie der Irrungen. Die beiden Veroneser. — 9. Bd. Die lustigen Weiber von Windsor. Das Wintermärchen. Titus Andronicus. — 10. Bd. Antonius und Cleopatra. Maß für Maß. Timon von Athen. — 11. Bd. König Lear. Troilus und Cressida. Ende gut, alles gut. — 12. Bd. Othello. Macbeth. Cymbelin.

Einzelne Bände geheftet 2 Mark

Shakespeare-Lexicon

A complete dictionary

of all the english words, phrases and constructions

In the works of the poet

by

Alexander Schmidt

LL.D.

Third edition, revised and enlarged by Gregor Sarrazin

2 Bände

Geheftet 24 Mark **Gebunden 30 Mark**

William Shakespeare

in seinem Werden und Wesen

von

Rudolf Genée

Ein Band mit einem Titelbild: Shakespeare von Adolf Menzel

Geh. 9 M., in Leinwand geb. 10 M., in Halbfranz geb. 11 M.

Shakespeare-Dramen

(Romeo und Julia, Othello, Lear, Macbeth)

Nachgelassene Übersetzungen

von

Otto Gildemeister

Herausgegeben von **Dr. Heinrich Spieß**

Geheftet 7 Mark **In Halbfranz gebunden 9 Mark**

Verlag von Georg Reimer in Berlin W. 10

3 0081 010 700 684